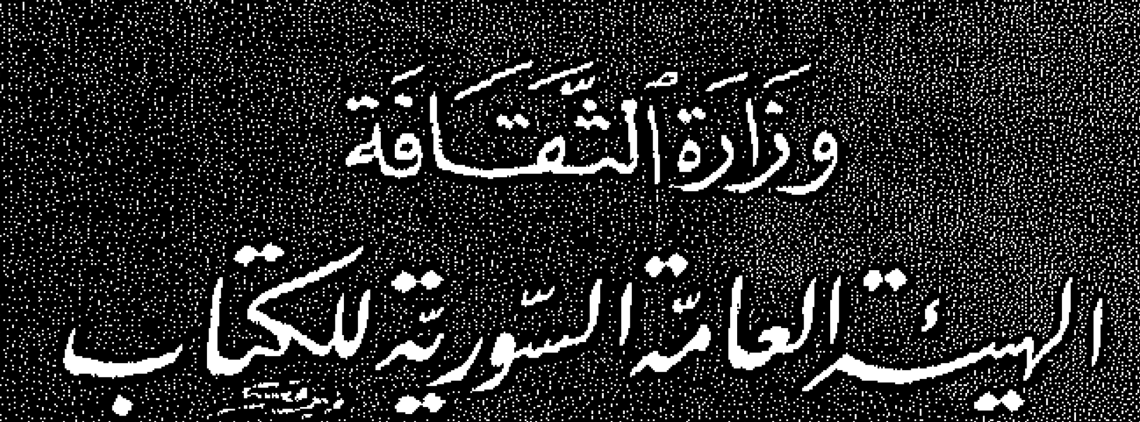




المنمنمات

مدخل إلى فن التصوير الفارسي



تأليف: أوليغ جرابر
ترجمة: عبد الإله الملاح

*أوليغ جرابر: مؤرخ وعالم آثار اختصاصي بالفن والعمارة الإسلامية. أستاذ شرف في مدرسة الدراسات التاريخية، معهد الدراسات العليا، جامعة «برينستون» بالولايات المتحدة منذ ١٩٨٠ شغل كريب «آغا خان» للفن والعمارة الإسلامية في جامعة «هارفارد» بين عامي (١٩٨٠-١٩٩٠)، صدرت له عدة أعمال هامة في تاريخ الفن الكلاسيكي (١٩٩٩) و«الفن والعمارة الإسلامية ٦٥٠-١٢٥٠» (٢٠٠١) وهذا الكتاب MOSTLY MINIATURES (١٩٠٢) الذي نضعه بين يدي القارئ.

عبد الإله الملاح: كاتب ومترجم عمل في حقل الصحافة الثقافية والسياسية. صدر له العديد من الكتب المترجمة منها: الدبلوماسية الأمريكية (١٩٨٧)، تاريخ هيرودوت (٢٠٠١)، ملحمة المهابهارات (١٩٩١)، ملحمة الرامايانا (٢٠٠٣) الاسم فوق العنوان- سيرة ذاتية: فرانك كابرا (٢٠٠٥)، دليل المرشد — تيسير التعليم الفعال (٢٠٠٦).

المنمنمات

مدخل إلى فن التصوير الفارسي



الشيخ والفتى بهزاد ١٥٢٤ - محفوظة في متحف فرير غاليري أوف آرتز مؤسسة سميثونيان واشنطن، العاصمة

المنمنمات

مدخل إلى فن التصوير الفارسي

تأليف : أوليغ جرابر
ترجمة : عبد الإله الملاح

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة — دمشق ٢٠٠٧

العنوان الأصلي للكتاب:

Mostly Miniatures

An IntroductionTo Persian Painting

Oleg Grabar

Princeton University Press

المنمنمات: مدخل إلى فن التصوير الفارسي = Mosthy Miniatures/
تألـــيف أولغ جرابر ؛ ترجمة عبد الإله الملاح .- دمشق : وزارة الثقافة ،
٢٠٠٧ .- ٢٨٨ ص؛ ٢٤ سم .-

(فنون ؛ ٥)

١- ٧٥١,٧٠٩٥٥ غ ر ا م ٢- العنوان ٣-جرابر

٤- الملاح ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

فنـون

«٥»

إهداء المترجم

إلى زوجتي عطاف لصبرها وأناتها

وملاحظاتها النقدية على مدى شهور ...

ولولاها لكان هذا العمل أكثر بعداً عما أرجو له.

عبد الإله

تـنويـه

إن نص هذا الكتاب هو ترجمة لكتاب La Peinture Persane : Une introductio الصـادر عن دار مطبـوعـات جامعات فـرنسا Press Universilairees de France خريف عام ١٩٩٩. والنسخة الإنكليزية لا تختلف عن النص الفرنسي في أمر ذي بال ، سوى بعض التصويبات القليلة المتصلة بالوقائع، وأن هذه الطبعة الإنكليزية تضم عدداً أكبر من الرسوم ومعظمها ملون. وغني عن البيان أن اللون أساسي في تقديم فن التصوير الفارسي. ويرجع الفضل في طباعة ما ضم هذا الكتاب من المنمنمات جميعها تقريباً للمتبرعين الكرام : السيد عباس أفشار ، وزهرة وبهمان أخافان ، والسيد نادر ألاغباند، وكيومارس وسيما بوزورغمهر، وباريسة وجودارز بوزور غشامي، وفارشيد وديانا خلاطباري، والسيد رضا كرباسي، ومريم وفاطمة خسرو شاهي، وحميد وليلي كوروس، والسيد بيمان بولاديج، وعائلة راستيغار، وشاهروخ وفيروزة روحاني، وإيراج وماريا زاند. ولهؤلاء جميعاً يدين المؤلف ودار النشر بالفضل، وبالأخص للدكتورة زهرة فاريداني- أخافان التي نهضت بمسؤولية توفير التبرعات اللازمة لتخرج صور النمنمات الفارسية على الوجه الأقرب للأصل . وينبغي اعتبار الرسوم التوضيحية، إن قليلاً أو كثيراً ، مختارات مستقلة لصور تعكس الفترات والأجناس الرئيسة في فن التصوير الفارسي. وقد وردت الإشارات إليها في

صفحات هذا الكتاب، وإن يكن من الممكن القول كذلك أن هذا الشريط من الصور وما يرافقها من شروح يشكل متناً في حد ذاته. ولقد كان جمع هذه الرسوم التوضيحية كلها عملية بالغة التعقيد واستغرقت وقتاً طويلاً، ويعود الفضل فيها لما أسدته سينثيا روبنسن، وخاصة كيت زانزوكسي من دار النشر بجامعة برينستون. وإني لشديد الامتنان للعاملين والعاملات في غاليري فرير وساكلر للفنون ومتحف جامعة هارفارد للفنون لما وفروا لنا من الصور الفوتوغرافية والشفافيات. أما بما يتصل بالكتاب على وجه الإجمال فإني أقر بدين خاص لتيري غرابار التي قبلت بترجمة الكتاب ولباتريشيا فيدلر وكورتيس سكوت من دار النشر بجامعة برينستون.

غالبيتها منمنمات

مدخل

حين نتحدث عن «فن التصوير الفارسي» فإن الفكر يجنح بنا إلى المنمنمات، تلك الرسوم التوضيحية التي تزين المخطوطات ونتخيلها في شكلها الصغير، مهرجانات صغيرة من الألوان في صور يفصلها عن بعضها بعضاً صفحات مكتوبة. والمخطوطات التي يستحضرها الفكر مكتوبة بما نطلق عليه اسم الفارسية الحديثة، أي اللغة المكتوبة بالحروف العربية، والتي ظهرت ما بين القرنين الثامن والعاشر في المناطق الإيرانية المترامية الأطراف التي دخلت العالم الإسلامي المتنامي في نهاية القرن السابع. وهذه المناطق تمتد تقريباً من وادي دجلة في العراق الحديث غرباً، إلى آسيا الوسطى أو جبال الهندوكوش (غرب الهيمالايا) شرقاً.

إن هذا التصور لفن الكتاب في الفارسية الحديثة سليم إلى حد كبير، وهذه الدراسة معنية أساساً بالمخطوطات المصورة وبعض ما اشتق منها. إلا أن فن التصوير الفارسي يعود إلى ما قبل ظهور الإسلام، كما أن المخطوطات المصورة ليست الشكل الوحيد لفن التصوير الإيراني. فهناك الرسوم الجدارية، التي عملت الصدفة على حفظ بعضها ، وكشفت التنقيبات الأثرية، المجازة وغير المجازة، عن بعضها الآخر، وهناك رسوم تحملها الأدوات المصنوعة فضلاً عن إشارات إليها نطالعها في المصادر المدونة. ولكن الرسوم التي نعرفها لا توفر لنا، لسوء الحظ، سجلاً تاريخياً متسقاً.

ومازالت هذه قطعاً متناثرة من أحجية هائلة قد لا يقدر لنا معرفتها قط، مع أنه يمكن أن تكون قيمتها التاريخية والحضارية ضخمة.

ولقد حفظ لنا التاريخ بدءاً من عام ١٣٠٠، من المصادر المدونة والآثار الباقية ما يكفي لنتمكن ذات يوم من وضع تاريخ مدون. ولكن ذلك ما زال متعذراً بسبب افتقارنا للدراسات المفصلة - عنينا دراسات متاحة ومعمقة للوثائق الأساسية وإمكانية الوصول إلى الرسومات ذاتها في متاحف الفن العريقة لدينا. فللتصوير الفارسي صلة ضعيفة بتاريخ الفن، وخاصة بالفترات العظيمة في التصوير الأوروبي والصيني في ما بين القرن الثالث عشر ونهاية القرن التاسع عشر، وهو على العموم مهمل الذكر في الكتب المدرسية الهامة في فن القرون الوسطى، وإن كان يقارن أحياناً بفن الكتاب المسيحي في العصور الوسطى، ولا يضطلع إلا بدور صغير جداً في المتحف الخيالي لدى مؤرخي الفن وأصحاب المجموعات أو حتى ذوي الإطلاع الحسن.

إن الشح في الأعمال العلمية، والمصاعب في الوصول إلى الآثار الباقية، والثغرات الجلية في معرفتنا قد أملى علينا شكل هذه المحاولة لعرض مجال فني هو جذاب من الناحية الجمالية ومحفز من الناحية الفكرية في آن واحد، لولا أن كل شيء آخر ما يزال ينتظر أن يكتشف. ولم أحاول أن أكثر من الأمثلة ولا نحوت إلى مناقشة كل الاتجاهات التي اتخذها البحث المتأخر في تناول هذه الرسومات. بل آثرت أن أضع سلسلة من النبذات تعرض لجوانب مختلفة من هذا الفن الذي لا يعرف عنه إلا القليل، لمحات تعيننا على اكتشاف تاريخه، والخصائص التي يلوح أنها تحدد إطاره ومعالمه، وما فيه من المتعة. وإني لا أعرض هنا صيغاً فكرية، إذ أعتقد بأن ذلك ليس متاحاً

بعد؛ ولا أقدم عرضاً ونقداً للبحوث التي أتى بها عشرات الباحثين. فهذا الكتاب لا يهدف إلا إلى إزاحة بعض ما يعتور طريق صعب من معوقات. وإن توقفي عند حوالي عام ١٧٠٠ إنما مرد بعضه إلى شح معلوماتي عن فن التصوير عند القاجار في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كما يرجع في بعضه الآخر أيضاً إلى إمكانية إدراج تطور هذا الفن والأعمال الضخمة، فضلاً عن الصور التي تزين التحف الغنية في تاريخ شامل للفنون في القرون القريبة نسبياً من عصرنا. ذلك أن الفن الإيراني في القرن العشرين، برغم ما هو عليه من قلة الشهرة، له موقع في هذا التاريخ، وفي ذلك السياق ينبغي البحث عما يجعل الفن الإيراني في القرن العشرين ينتمي إلى أجناس الفن العالمي وكيف تأتى له أن يحقق هذا الانتماء. ذلك أن المرء يستطيع بطبيعة الحال أن يجد في فن القاجار، بل حتى في التصوير الإيراني اليوم، التعبير المستمر والأصيل عن ثقافة العالم الإيراني، سوى أن أساليب التعبير ومصطلحاته باتت مختلفة اليوم عما كانت عليه فيما مضى.

وثمة صعوبة أولية أخرى لا بد من ذكرها. والسؤال هو لماذا ينبغي فصل فن التصوير الفارسي، وخاصة بعد ظهور الإسلام، عن فن التصوير العربي أو التركي، بينما تندرج الفنون في هذه القرون عموماً تحت اسم «الفنون الإسلامية»؟ هل هو مجرد فصل في تاريخ الفن الإسلامي؟ ذلك أنه يمكن اعتبار فن التصوير الفارسي، وخاصة المنمنمات، عنصراً واحداً وحسب من عناصر عديدة أخرى في لوحة الفسيفساء الضخمة للفنون التي تميز الحضارة الإسلامية. بيد أنه من الممكن أيضاً اعتبار استمرار لغة ما مع وجود أدب غني مبرراً لربط الفن بثقافة معينة تختلف عن ثقافات مجاورة. وأراني مضطراً للاعتراف بأني لا أحمل إلا القليل من العطف على تصور قومي مسطح للفنون، وأؤثر طرح السؤال للإجابة عليه. ذلك أن

الفنون البصرية تتسم بميزة هي أنها لا تقتضي من الناظر انتساباً عرقياً أو قومياً، حضارياً أو وطنياً حتى يتحقق ما فيها من المتعة. بيد أن العالم المعاصر لا يثمن دائماً هذا الكرم في الفنون الذي يتيح لها تجاوز العالم الذي أبدعها. وقوة التصوير الفارسي تتجلى في أن ما أبدعه من روائع اللوحات غدا عالمياً وإن ظل شديد الارتباط بثقافته الخاصة.

يحاول الفصل الأول من هذا الكتاب أن يعرض في دراسة تاريخية قصيرة كيف كان اكتشاف التصوير الفارسي، وكيف حدد شيوعه(أو عدم شيوعه) الدراسات التي تناولته والأسباب التي جعلت التعرف إليه محدوداً. وأمضي لوضع مدخل عملي إلى هذه الدراسات وأقدم للمبتدئ دليلاً إلى مجال يقتضي التمتع بقدرات لغوية خارقة ومكتبات زاخرة. وأتناول هنا أعمالاً متأخرة نسبياً شقت مسالك جديدة سواء في التفكير في الفن عموماً أم في المعرفة بالفن الإيراني خصوصاً. والفصل الثاني يذخر بمعلومات مرجعية ربما تعجز القارئ، وإذا كنت قد حرصت على تدوينها فلأنه بدا لي أن في الإشارة إلى أعمال كتاب آخرين فائدة خاصة عندما ترافق قوائم الآثار الباقية وأساليب التعامل معها وهو عين موضوع هذا الكتاب. ثم أقدم في الفصل الثالث إطاراً تاريخياً لهذا الرسومات، والخطوط الرئيسة لتاريخ سياسي وثقافي جدير بفن التصوير أن يجد مكانه فيه ذات يوم، مع أنني لم أقدم تسلسلاً زمنياً نظراً لأنه يتعذر عرض مثل هذا التسلسل الآن.

ويركز الفصلان الأخيران على الأعمال الفنية ذاتها. فيعالج الأول «الأفكار الرئيسة الكبرى» في هذا الفن ويتناول قضايا التجسيد. بيد أن تناولها ليس على النهج التقليدي لفن الأيقونات حيث تصور اللوحات قصصاً منقولة عن نصوص أو تصور حكايات يتناولها الرواة. إذ أنني أرى أن هذا

الأمر غالباً ما يكون مقيداً وتبسيطياً. بل أحاول، عوضاً عن ذلك، تعيين عدد من الأفكار الرئيسة في التعبير البصري والتي تتجاوز موضوعات الصور المقصودة. ذلك أن التصوير في نماذجه الأروع ليس مجرد ترجمة للأدب إلى صور، وإن كان كثيراً ما يستلهم الكلمات أو النصوص. فمن الضروري أن نتعلم التمييز بين أحداث معينة تصدر عن الأفكار التي تعبر عنها، و العواطف التي تبعثها، وبين ما سوف أطلق عليه اسم الأجناس البصرية التي تحدد مظهرها.

أما الفصل الأخير فهو محاولة لتذوق فن التصوير الفارسي جمالياً، والذي أحاول صياغته، إن من حيث الثقافة الإيرانية الإسلامية وإن ، بصورة أشمل،من حيث صلته بفنون التصوير عموماً. ذلك أن فن التصوير الفارسي، وإن لم يكن واسع الشهرة فإنه لا يزول من الذاكرة ولا يختلط أمره مع أي فن آخر.وآية ذلك ما صادفه معرض أقيم مؤخراً في المكتبة الوطنية [في باريس] من إقبال آلاف الفرنسيين الذين أمضوا الساعات الطوال في تأمل صور لأشخاص ذوي أحجام صغيرة على صفحات كتب قديمة. وما زلت أذكر ابتهاج طلبة يافعون من نيويورك وهم يكتشفون في المنمنمات التي تزين مخطوطة الملحمة الفارسية تلك الصور الرائعة التي عرضها عليهم أحد الأفلام التربوية. فما الذي أثار مثل هذا الاهتمام العظيم بالفن الفارسي؟ وأية متعة تكمن فيه؟ وما أحاوله هنا هو عرض بعض الخطوات الأولى لبلوغ إجابات لهذه الأسئلة؟

إن قائمة المراجع الملحقة بهذا الكتاب ضافية، إلا أنها غير كاملة. ولا ريب بأني قد غفلت عن الكثير من هذه المراجع، كما أنني لم أكن أتابع دائماً ما يجري من بحوث في إيران وبعض الجمهوريات الجديدة في آسيا

الوسطى. كذلك أغفلت أعمالاً معينة ترجع إلى عهد أقدم، مثل الكتب التي أصدرها ف.ر. مارتين وب.و. شولتزوآ.سكيسيان وإدجار بلوشيه، وهي لا تفيد إلا بما ضمت من الصور التي غالباً ما كانت متواضعة في نوعيتها، إلا أنها كانت أحياناً فريدة، وقد فقدت منذ ذلك الحين أو أخفيت أو ضاع أثرها بين مجموعات مجهولة أو لا يمكن الوصول إليها. والأحكام في قيمة أو فائدة هذه الأعمال الكلاسيكية العظيمة قضية ذاتية، إلا أنها مسألة تتصل بالموازنة بين أعمال تنطوي على معرفة متقدمة في السياق المعاصر وتلك التي تصادف فيها الصور في نصوص هي في أحسن الأحوال غير ذات قيمة وفي أسوئها مؤذية بما تنطوي عليه من الجهل أو التعصب. فجدير بالمرء أن يلزم نفسه بمعرفة هذه الأعمال من الفن الفارسي دون أن تثبط عزائمه أو يُضلّل بما يكتب عنها أحياناً.وحري بالمرء، على الأخص، أن يجد في ذاته الإرادة للخوض في عالم صعب الولوج، ولكنه، شأنه شأن الألعاب المعقدة في عالم الحواسيب، ممتع اكتناهه لأنه يكشف، على نحو يدعو للعجب، عن أنه يتصدى لقضايا حديثة ضخمة تتصل بطبيعة الفن وفهم روائعه.


ولقد وجدت في دراسة الفن الفارسي، بعد نصف قرن من البحث كرست جلّه لفنون العالم الإسلامي في العصور الوسطى قبل غزوات المغول في القرن الثالث عشر، خطوة دفعت بي نحو عالم شديد الاختلاف عن ذاك الذي كنت شغلت به. ذلك أنه عالم ينتمي بطرق معينة إلى الثورات الكبرى في فن البحر الأبيض المتوسط والفن الأوروبي في بداية القرن الرابع عشر ويقارب أحياناً فن التصوير الصيني، ويفترق عنها أحياناً أخرى ليمضي متابعاً مصيره الخاص. ولقد بلغت أعمال الفن الإيراني،وخاصة التصوير، من التأثير ما جعله يصوغ الذوق في الإمبراطوريات الكبرى في العالم الإسلامي كافة: العثمانيون في البلقان والأناضول والمشرق بعد عام ١٥٢٠

ومنطقة البحر الأسود؛ والصفويون والقاجار في إيران ذاتها؛ والأوزبكيون ومن تلاهم في آسيا الوسطى؛ والمغل والسلالات التركية المغولية في الهند. ولم يسلم من هذا التأثير سوى المماليك في مصر والمشرق.

ولروائع فن التصوير هذا غنى بصري يقتضي التوسل بالفكر كما العين لتذوقها. فإذا أفلحت بأن أدرك شيئاً من هذا الفن فالفضل الكبير في ذلك إنما يعود لعدة أجيال من الدارسين الذين رجعت في تثقيفهم إلى العديد من المخطوطات، ونظرت في أعمال بلغات متعددة، وقرأت صفحات كثيرة من الشعر الفارسي، وبذلت جهداً خاصاً لفهم ما كان يجذبني إلى تلك الصور. ومع أنني لم أقرأ كل ما كتب ولم أر كل ما صور ولا استوعبت كل ما هنالك، إلا أنني أصبت قدراً عظيماً من المتعة وأنا أرى شباناً، ومنهم كثيرون لم يكونوا يعتزمون العمل في تاريخ الفن، يبتهجون لتلك المنمنمات ودلالتها في زمانها والأسباب التي تجعلها تحظى بالتقدير اليوم. وبعد أن أمضيت سنوات في التدريس في جامعتي ميتشيجان وهارفارد، وجدت الطلبة في جامعة ولاية فلوريدا، حيث أمضيت شتاء ١٩٩٧، يسدون لي العون في تشذيب أسلوب المعالجة والاستنتاجات التي بلغتها في هذا الكتاب، وإن تكن ليست بالاستنتاجات النهائية.فشكري لهم. كما أني أدين بالشكر سواسية لـــ: اليانور سيمز، وريناتا هولود، وماريانا شريف سيمبسون، ومعصومة فرهاد، وهم زملائي الأحدث سناً الذين تفضلوا بتقديم مختلف التعليقات على النص. وما بدر من جانين سورديل وفرانسوا ديروش من حدب وإخلاص في إعداد هذا النص وجدت ما يضارعه من نظرات عميقة قيمة في العالم الإسلامي.

ولسوف يجد القارئ أن الصفحات التالية بمثابة دعوة لبذل المزيد من البحث، بالإضافة إلى قوائم بالموضوعات الجديرة بالدراسة واقتراحات

بكل ضرب من الفرضيات، واتجاهات قد يسير عليها المرء ليزداد معرفة واستيعاباً للفن الفارسي. والواقع أني حين انكببت على وضع هذا الكتاب وجدتني أدهش فجأة لقصور معرفتي، وعدد كبير من المصاعب الأخرى. إن هذه المصاعب تجعل من عدة نواح حقل التصوير الفارسي على هذا القدر الكبير من الجاذبية؛ والأمل يحدوني أن يأتي آخرون للغوص في هذه المشكلات ويجدوا بعض الإجابات. والحق كذلك أني جهدت للعثور على إجابات لتلك القضايا أو توجهت إلى آخرين من الذين درسوا هذا الموضوع ولكن لم يخرجوا مخطوطاً أو كتاباً في هذا الموضوع. ولقد آثرت في النهاية أن أقدم كتاباً يعرض جهل المؤلف ومعرفته. وإذن فعليه تقع المسؤولية كلها في ما يصدر عنه، آملاً على كل حال بأن يوفق هذا الكتاب في حمل قرائه على القيام بهذه الرحلة الفكرية والحسية، وليكون مرشداً لأولئك الذين يودون امتحان ما حوى من أفكار ومناهج.



الفصل الأول

شـيء مـن التاريـخ



الشكل (١)

عاشق متقلب يهوي من السطح، من ديوان«مثنويات» جامي، ١٥٥٦-١٥٦٥، متحف فرير غاليري، التضاد كامل بين حدث مؤثر، وإن شابه السخف قليلاً، وحشد من الرجال المتأنقين في إطار رومانسي.



تعود دراسة التصوير الفارسي إلى عهد يكاد لا يبلغ المائة عام. أما المجموعات من المقتنيات الملكية في البلاطات الكبرى في اسطنبول وطهران وسان بطرسبرغ وفيينا ولندن وباريس فأقدم، طبعاً؛ إلا في بعض الاستثناءات النادرة - وأهمها كنوز سلاطين آل عثمان- وكان الغرض من هذه المجموعات حفظ المدونات لا الصور. وتكاد فهارس المخطوطات الأولى في المتحف البريطاني (المكتبة البريطانية الآن) بلندن، والمكتبة الوطنية بباريس، أو المكتبة الملكية ببرلين، (المكتبة الوطنية)، أن تخلو من الإشارة إلى ما فيها من الصور. وما زال جُلّ من يؤمون أقسام المخطوطات، الشرقية منها أو سواها، يقبلون عليها إلى اليوم وتستهويهم ما بين الدفتين من نصوص. ولا ينفرد في ذلك إلا الخزائن السلطانية العثمانية فهذه تختلف بعض الاختلاف عن سواها فيما تضمه من المجموعات بسبب من تاريخها. ذلك أن هذه المجموعات، شأنها في ذلك شأن كل المجموعات الملكية، تقوم على هدايا حملها إلى السلاطين السفراء الأجانب أو من الغنائم التي ظفرت بها جيوشهم في فتوحاتهم، مع أشياء أخرى جاء بها وكلاء لا يتمتعون بحصافة شديدة. وكانت الهدايا والغنائم في حالة العثمانيين غالباً ما تأتي من إيران أو الهند أيام المغل، وكلاهما بلد مسلم وغني بالمخطوطات المزينة بالرسوم، فضلاً عن مجموعات من الرسومات المحفوظة في مجاميع تضم صوراً وخطوطاً. وهذه المخطوطات ومجموعات الصور، خاصة إن كان لها نصيب من الشهرة لأن الناسخ أو المزِّوق رسام أو خطاط شهير، كان لها قيمة ملحوظة في سجلات الهدايا المتبادلة بين الأمراء، وعلى الخصوص الذين يشتركون في الإيمان بدين واحد أو حضارة واحدة ويفترض بهم معرفة اللغات الجارية في البلدان الإسلامية الأخرى. وكان يتعاقب على حفظ

هذه المجموعات في اسطنبول أجيال من البيروقراطيين العثمانيين، ثم تولت أمرها الدولة التركية، باعتبارها عناصر من تراث مشترك أكثر منها أمثلة على الغريب الدخيل. ولديكم حالة خاصة في هذا تتمثل في المكتبة الجميلة في مقام الإمام الرضا بمدينة مشهد في إيران، ولأسباب لسنا نحيط بها تماماً يقع المرء على خزانة جميلة من المخطوطات العربية والفارسية.

ولقد جرت المقدرات السياسية في إيران وآسيا الوسطى والهند على نحو لم يكن ليسمح بحفظ الكنوز العامة والخاصة بحرص ودأب وانتظام، وإن كان ثمة بعض المجموعات ما تزال الأسر الإقطاعية المسلمة في الهند تحتفظ بها في خزائنها، وهي تظهر من حين لآخر في مطبوعات أو مزادات. وقد وقع السفير البروسي في اسطنبول هاينريش ديتز على واحدة من هذه المجموعات في أواخر القرن الثامن عشر، وهي مجموعة الرسومات الشهيرة التي تحمل الآن اسمه في المكتبة الوطنية ببرلين[١]. والطريف في الأمر. ما حدث عرضاً، لكنه كان دليلاً على انصراف الاهتمام الشائع عن هذه الصور، أن الرسوم المذهلة التي تضمها هذه المجموعات ظلت غير ملحوظة من كافة المستشرقين الكبار، بمن فيهم أولئك الذين كانوا مقيمين في برلين ، حتى بعيد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حين اكتشفها، إذا جاز التعبير، جندي في قوات الاحتلال.

إن الأسباب التي أدت إلى تشكيل هذه المجموعات، ومختلف الأحداث التي رافقت تشكيلها، موضوع طريف جدير بالمعالجة في سياق تاريخ الاستشراق العالمي. ومهما يكن السبب في قيامها، فإن الأمر المؤكد أن تحولاً عظيماً قد طرأ على موقف الباحثين وأصحاب المقتنيات والفنانين والجمهور حوالي عام١٩٠٠، وخاصة في ما بين ١٩٠٠ وبداية الحرب

العالمية الأولى عام١٩١٤. وهناك تفسيران على الأقل لهذا التحول، أحدهما كان التطور العام في التذوق بعيد النجاح الذي صادف الانطباعيين والوحشيين والنبويين، وجورج سورا وبول سيزان في فرنسا، وفاسيلي كاندنيسكي ومخائيل لاريونوف في روسيا، وجوستاف كليمت في النمسا. وآية ذلك تحول تصوير الأجسام ومشاهد الطبيعة حسب قوانين ثابتة، إن قليلاً وإن كثيراً، بتوازن جديد بين ألوان حية وفي كثير من الأحيان مطفأة اللمعة وسطوح مجزأة بشيء من العفوية. وإذ تأثر الفنانون وعشاق الفن في أرجاء أوروبا بهذا النزوع الجديد شرعوا في البحث عن نماذج جديدة في إفريقيا والشرق الأقصى والأقطار الإسلامية. فاكتشفوا عندئذ في فن الإسلام الخطوط الهندسية الخالصة وتبسيط الأشكال، وفي المنمنمات الفارسية ثراء في الألوان يضاهي زخرفة مسارح البالية الروسية التي كانت تلقى أشد الإقبال في تلك الفترة.

وثمة بدعة أخرى عرفها مطلع القرن العشرين هي ظهور عدد لا بأس به من الأشخاص العاديين الذين أخذوا يقبلون على اقتناء النفائس. ولقد وجد هواة جمع النفائس منذ زمن بعيد، كما يبدو، إذ كانوا يتحلقون حول بلاطات المغل العظيمة في الهند منذ القرن السابع عشر وما بعد، بيد أن معظمهم كانوا ينتمون إلى الأسر الحاكمة الكبرى، وكان أثرهم على تطور المعرفة ضئيلاً. أما هواة اقتناء النفائس الغربيون في القرن العشرين فيختلفون كل الاختلاف عن متقدميهم في الهند، بل بالأخص عن بعضهم بعضاً، وهم من فئة القادة العسكريين والمسؤولين في الهند البريطانية الذين دأبوا على جمع التذكارات أثناء خدمتهم الطويلة في الشرق، وكان يحملهم على جمع تلك المقتنيات غرابتها أكثر مما كان يستهويهم فيها قيمتها التاريخية أو الفنية؛ وكان صائغو المجوهرات الباريسيون أمثال هنري فيفر ولوي كارتييه

يعجبون بدقة الأشكال الفارسية، ولكن لم يكن لديهم اهتمام شديد بالحضارة التي أخرجتها؛ وكان أبناء عائلات التجار الروس الأثرياء مثل فيكتور غولوبيف وايفان شتوكين، يبحثون عن أشكال غير تلك التي يقدمها الفن في زمانهم؛ أما الرسامون أمثال هنري ماتيس بل حتى بابلو بيكاسو (وإن يكن اهتمامه، وهو أقل من ماتيس انشغالاً بالفكر، قد بدأ كما يبدو بعد الحرب وحسب)، قد وجدوا في هذه الفنون ملهماً جديداً لتذوق الغريب؛ كذلك نجد رحالة مترفين مثل فريدريش سار البرليني وأرباب صناعة كبار مثل شارل جيليه في ليون ينشغلون في جمع الرسوم لمجرد المتعة؛ وهناك ؛ بعد، المغامرون مثل ف. ر. مارتين السويدي وكان دبلوماسياً متواضع القدر، إنما فذاً في تقصي الأماكن حيث يتوفر السجاد واللوحات؛ ثم هناك المتمولون والصناعيون المقيمون في المغترب مثل الأمريكي تشستر بيتي في دبلن أو كالوست غولبنكيان الذي جعل من ليشبونة مقراً لأعماله التجارية؛ فضلاً عن الدبلوماسيين أمثال جان بوزي الفرنسي الذين أفادوا من طول إقامتهم في أقطار حافلة بالكنوز. فقد كان هؤلاء جميعاً منصرفين للبحث في كل مكان وأينما اتفق، وبصورة غير مشروعة في بعض الأحيان، كما كان الأمر مع ف.ر. مارتين في اسطنبول، عن لوحات معروفة ليزيدوا من ثراء مجموعاتهم الخاصة أو لبيعها، أحياناً، لهواة النفائس أو المتاحف.

وهكذا كان أن شهد مطلع القرن قيام جماعتين قوامهما أفراد كان لهم دور حيوي في تطور المعلومات عن الفن الفارسي وانتشارها. والمجموعة الأولى هي جماعة من عظماء هواة جمع النفائس، الذين اختص بعضهم بفن التصوير - ومنهم إي. بريتوريوس في ألمانيا، وبوزي في فرنسا، وإس كاري ويلتش الابن، وأبو لالا سودافار في الولايات المتحدة، وبيتي في دبلن - بينما هنالك آخرون كان التصوير عندهم مجرد أسلوب واحد بين أساليب

عديدة اجتذبتهم إلى فنون العالم الإسلامي- ومن هؤلاء صدر الدين آغا خان في جنيف، وإدموند دي انغر الذي تعرف مقتنياته باسم مجموعة كير، وناصر د. الخليلي، وهذان مقيمان في لندن. أما الجماعة الأخرى فتتألف من كبار تجار الأعمال الفنية – وكان لأصحاب الصدارة بين هؤلاء هواية اقتناء النفائس أيضاً – وقد اجتمعت لديهم موازنة طريفة بين الاتجار بالأعمال الفنية وحب الفن. وحسبنا أن نذكر منهم ممن توفاهم الأجل: جورج ديموت، وهاغوب كيفوركيان، وأو. ميناسيان، وديكران كيليكيان، وآ. خان منيف، ونازلي هيرامانيك، وكان لهم دور كبير في جمع الرسومات وانتشارها، ليس بين هواة اقتناء النفائس من الأفراد وحسب، بل لصالح المتاحف العامة الكبرى أيضاً، خاصة في الولايات المتحدة، التي اختصت بفنون الشرق، أمثال غاليري فرير للفنون وغاليري ساكلر، وكلاهما في مبنى واحد في واشنطن، أو نزعت إلى العالمية فيما ضمته من المقتنيات مثل متحف الميتروبوليتان بنيويورك ومتحف كليفلند للفنون، أو تلك المتاحف التي كانت تتلقى هبات كريمة من متبرعين عاديين أمثال متحف سينسيناتي للفنون ومتحف فوغ للفنون بجامعة هارفارد، ومكتبة فايرستون بجامعة برينستون. وجدير بالذكر أن غالبية جامعي النفائس هم في أمريكا الشمالية أو أوربا. ولقد أعقب ذلك إطلالة بعض أبناء الطبقة الأرستقراطية في القاهرة في مطلع القرن – ومن هؤلاء، مثلاً، علي صبري باشا ومجموعته الموجودة الآن في متحف الفن الإسلامي في القاهرة – على أن مجموعات الفن الفارسي لم تظهر إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وكان ظهورها في إيران والكويت، ثم ظهرت بين المهاجرين الإيرانيين في أوربا وأمريكا عام ١٩٧٩.

ولقد أقيمت سلسلة من المعارض الكبيرة ما بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٤، في فيينا (١٩٠١) وباريس (١٩٠٦ و١٩٠٨ وخصوصاً ١٩١٢،

حيث كان أول عرض لمجموعة فيفير في متحف الفنون التزيينية)، وبرلين (١٩١٠) والمعرض الهام في ميونيخ (١٩١٠) فأتت هذه المعارض بالمجموعات المحلية، وفي حالة ميونيخ ضم المعرض كنوزاً من كافة الأرجاء، وكان معظمها مجهولاً ولم يسبق عرضه قبل ذلك الحين. وأثار بعض هذه المعارض، وخاصة ذاك الذي أقيم في ميونيخ عام ١٩١٠ ثم معرض باريس عام ١٩١٢ ضجة كبرى بين الجمهور وفي الأوساط العلمية وكذلك بين المستشرقين العالميين الذين كان اهتمامهم منصباً حتى ذلك الحين على النصوص المدونة أكثر منه على ملاحظة الصور (وقد نشر المستشرقون ما لا يقل عن ثمانية مقالات نقدية حول معرض ميونيخ). كذلك جاء فنانون لحضور المعرض من مناطق بعيدة ليتعرفوا إلى تلك المعروضات. بيد أن معظم ما كان يمكن أن يكتسب من المعرفة من تلك المعارض ضاع تحت تأثير كارثة الحرب العالمية الأولى التي لم تكدر التطلعات الجمالية لدى الجميع وحسب، بل بدلت أيضاً خارطة أوربا السياسية والاجتماعية والثقافية. ولم يصدر عن تلك المعارض يومئذ سوى بضعة كتب وقوائم مصورة (كتالوغات) رائعة جميلة غدت من الأشياء النادرة عند عشاق الكتب والعلماء المتبحرين، وحسبنا ما ظل يردده أحد الضليعين، وهو أرنست كونيل، طوال حياته من أن معرض ميونيخ الذي ساعد على تنظيمه في شبابه كان له كل الأثر في تكوين شخصيته.

وهناك معرض ضخم للتصوير الفارسي كان له أثر أبقى، وهو الذي أُقيم في برلينغتون هاوس في لندن عام ١٩٣١. وكان من أثر هذا المعرض أن صدرت عشرات المطبوعات من كل نوع وانعقد له مؤتمر، وكل ذلك يستلهم مئات النماذج التي استقدمها المعرض من اسطنبول، طبعاً، كما من القاهرة وطهران، بل ولينينجراد السوفيتية فضلاً عن العديد من المجموعات

الخاصة، لتعرض هناك لأول مرة. ولكن المتحف البريطاني لم يسهم في المعرض، في ذلك الحين، وإنما قام بتنظيم معرض مقابل ضم ما لديه من الكنوز. ولم يغب عن هذا المهرجان من المؤسسات الضخمة التي تملك روائع الرسومات الفارسية سوى المكتبة الوطنية الفرنسية.

ولقد كان المعرض الذي أقيم عام ١٩٣١ بداية دخول فن التصوير هذا إلى تاريخ الفن العام. وكان من سماته أنه اجتذب إليه حشوداً من الرواد وألهم العديد من المقالات التي نشرت في الدوريات العلمية والشعبية. ونشر لورانس بينيون وج. ف. س ويلكنسون وباسيل غراي عام ١٩٣٣ كتاباً جميلاً بتأثير هذا المعرض[٢]؛ ومازال هذا الكتاب مدخلاً لا غنى عنه لكل بحث جاد. وتعود أهمية هذا الكتاب لأنه يضم في آن واحد توثيقاً للأعمال المعروضة ودراسة تاريخية تعرض، ربما لأول مرة على نحو منهجي، السلالات المتعاقبة في التصوير الفارسي والتي ما تزال قائمة في زماننا، وسنعود إليها في الفصل الخامس. كذلك يجد المرء في هذا النص أول ترجمة مجتزأة لنصين بالفارسية يعالجان موضوع التصوير، ومازال أحدهما، وهو بقلم دوست محمد، يعتبر الوثيقة الأساسية في تأريخ هذا الأسلوب. وأخيراً كان من محصلة معرض لندن تنظيم مؤتمرات دورية حول الفن الإيراني، ثم نشر كتاب Survey of Persian Art، بإشراف آرثر أبام بوب وفيليس آكرمن، ويقع في ستة مجلدات ضخمة. وكانت الفصول التي وضعها كونل عن فن التصوير، ملخصات مثيرة للإعجاب في حينه، وقد تجاوزها الزمان الآن، إلا أن الصور الجميلة التي احتوتها ما تزال مفيدة اليوم.

إننا نستطيع أن نعدد واحداً وتسعين معرضاً أقيمت فيما بين ١٩٣١و ١٩٨١مكرسة كلها لفن التصوير الفارسي أو ضمت نماذج هامة منه[٣]. والواقع أن القوائم بمحتويات تلك المعارض ما تزال الواسطة الأساسية للوصول إلى فن التصوير الفارسي إلى اليوم، إلا في بعض الحالات الاستثنائية الهامة. وكانت الغالبية العظمى من هذه المعارض مقتصرة على عرض المجموعات الفردية، عامة كانت أم خاصة. وفي هذه القوائم يجد المرء أحياناً وصفاً دقيقاً ومناقشات مدققة لمنمنمات محددة، وتتركز المناقشات عادة على قضايا تتصل بالانتساب إلى مدرسة أو فنان معين، وتقوم على عملية مأخوذة عن أساليب مستخدمة في تقويم اللوحات والرسوم والمخططات الأوروبية. بيد أن قلة من هذه المعارض هي التي ضمت مواد غنية ومتنوعة بما يمكّن من وضع الأعمال التي تنتمي إلى نفس الفترة إلى جانب بعضها بعضاً، أو بحسب تشابهها في التمثيل بالرموز أو بالأسلوب، أو حتى أن تسمح بمقارنات مفيدة بين مختلف الصور. ولقد كانت هناك استثناءات ملحوظة: المعارض في آن آربور[٤] عام١٩٥٩. ثم أدنبرة[٥] ١٩٩٧،ولندن وكامبردج، وولاية ماساتشوسيتس[٦] ١٩٧٦. وكامبردج ثانية[٧] ١٩٧٩. و١٩٧٣[٨]. وخاصة في لوس آنجلوس وواشنطن١٩٨٩[٩]. وكانت هذه المعارض الأبرز من حيث أنها زادت من عمق معرفتنا بالفن ذاته عوضاً عن توسيع هذه المعرفة بمجموعة واحدة.

وكان قد صدر في الوقت ذاته عدد من القوائم التي تعرّف بالمجموعات العامة الضخمة، وهي عموماً قوائم ذات مستوى فني رفيع. بيد أن هذه المطبوعات لم تكن تهدف إلى تقديم تاريخ حقيقي لفن التصوير الفارسي، لأنه ليس ثمة مجموعة من بين هذه المجوعات تضم نماذج ذات أهمية بارزة عن كل فترة ومنطقة. وكان لبعض هذه القوائم أهمية فائقة: لوائح مكتبة تشستر

بيتي في دبلن[١٠]. وخاصة تلك التي أصدرتها مكتبة بودليان بجامعة أوكسفورد ومكتب الهند في لندن، ومجموعة بوزي في جنيف، ومكتبة جون رايلندس في مانشيستر، ونحن ندين في ذلك لما أبداه باسيل دبليو روبنسن من جهد لا ينقطع وما تحلى به من اتساع المعرفة. ولكن حتى إن احتوت بعض القوائم، وخاصة تلك التي نشرتها مكتبة بوديليان، على لوائح مقارنة هامة تختص بالمخطوطات المشار إليها في القائمة إلا أنها كانت تفتقر في كثير من الأحيان للصور، وقد قصد بها أن تعرف بالمجموعات دون الإشارة إلى تاريخ، أو إثارة الفكر الجمالي. إلا أنه من اللازم، على كل حال، الاعتراف بأن روبنسن استطاع، عبر تقديم العديد من القوائم، رسم إطار زمني للمنمنمات الفارسية أخذ به عموماً كل من تلاه.

وقد تلا مثل هذه التعريفات بالمجموعات العامة أو الخاصة عدد من الأعمال اقتدت بمثال معرض لندن في عام ١٩٣١ وحاولت أن تؤسس توليفات تقوم على تجميع مخطوطات مبعثرة في أركان متفرقة. فأصدر الباحث الفرنسي الروسي الأصل ايفان استشوكين، وهو متحدر من أسرة عريقة من مقتني أعمال الفن الحديث، خمسة مجلدات ونشر أكثر من عشرين مقالاً تضمنت وصفاً دقيقاً لمخطوطات اعتمد في ترتيبها الفترة (المنغولية والتيمورية والصفوية) والمدرسة التي غالباً ما اعتمد بها على النسبة إلى المدينة، مثل هرات أو أصفهان، وأحياناً الرسامين. ويتألف كل مجلد من تحليل للعناصر المتصلة بالأسلوب أو الموضوع – مناظر طبيعية، حيوانات، شخصيات – معتبراً الاختلافات مرشداً إلى تطور هذا الفن. ولقد انحسرت هذه الطريقة، التي تتضمن نزعة داروينية جينية في دراسة الفنون، ولم تعد تعتمد، إلا أن التعريفات ومقولات التحليل التي اعتمدها استشوكين ما تزال ذات قيمة، جزئياً على الأقل. وقد تابع باحثون كثر عملهم على هذا النهج،

بمختلف الأشكال، بعضها بليغ أشد البلاغة، ولكنها غالباً ما تفتقد نقاط القوة المألوفة في التنهيج: وقد سعى باسيل غراي وروبنسون، وارنست ج، غروبه، وأ. أداموفا، وأناتول أيه. ايفانوف واس. كاري ولش الابن، بين آخرين، إلى تحديد طرق وأساليب الفنانين الرئيسيين، ثم نسبة كل عمل إلى شخصية معينة، وتحديد التيارات الرئيسة في التصوير الفارسي والملامح البارزة في تطوره. وتعكس طرقهم نهجاً عظيماً ومشرفاً في تاريخ الفن، هو نهج «الخبرة» حيث لا تقتضي نسبة العمل الفني إلى مصوِّر معرفة واسعة بالفنون عموماً وحسب وإنما تتطلب فوق ذلك عيناً خبيرة لمعرفة يد كل فنان.

إن ضعف هذه الأعمال لا يكمن في طرائقها ولكن في حقيقة أن مؤلفيها اعتقدوا أنهم مضطرون لاستعجال التعميم، فذهبوا يبحثون عن صيغة بسيطة لشرح الأعمال المركبة هذه، ولربما سعوا أيضاً إلى استعادة شخصية كل فنان دون معرفة أو استيعاب الحقب الكبرى بكل شموليتها. فلكي نبلغ حقاً النتائج الصحيحة وجب أن يكون بين أيدينا بحوث أولية تعالج كل جوانب المخطوط، بما في ذلك ملاحظات تتصل بعلم الفهرسة الحديثة للمخطوطات، وهي شائعة في المخطوطات الغربية إلا أنها كثيراً ما تفلت من انتباه الاختصاصيين في التصوير الإيراني الذين نادراً ما يكونوا مهيئين لمعالجة اللغة الفارسية بكل ما فيها من صعوبات. وهناك عدد من الاستثناءات لهذه القاعدة، وأولها نشر شاهنامة شاه طهما سب (١٥٢٤-١٥٧٦) الضخمة على يد مؤرخ فن (ولش) بالاشتراك مع اختصاصي بالإيرانيات (مارتين ب ديكسون)[١١] حيث نقع على دراسات مفصلة حول المنمنمات والترجمات مع شروح للمتن ونصوص ضرورية أو مفيدة لتنوير هذه النصوص. وهناك أمثلة أخرى أحدث عهداً وأوسع نطاقاً مما سبق، وهي البحوث التي أتت بها شيلا بلير[١٢] وماريانا شريف سيمبسون بمساعدة معصومة فرهاد[١٣]. وهناك

بعد أمثلة أخرى لدراسات كاملة لمخطوطات صدرت في أشكال أكثر تواضعاً من تلك المجلدات الجميلة، والتي كانت غير متاحة لأغلب الباحثين، بل حتى لمعظم المكتبات، إلا أننا ما زلنا بحاجة لكثير من العمل في هذا المجال. ذلك أننا بعيدون عن بلوغ الكتلة الحاسمة من الدراسات العلمية التي تتيح لنا إعادة النظر في الاستنتاجات وفرز الأساليب وسواها كما عرضها استشوكين وروبنسن وسواهما؛ عنيت بقولي أن هذه الدراسات كفيلة بأن تمكنا من تعريف الجمهور بالتصوير الفارسي على الوجه الصحيح.

ولقد صدرت مؤخراً دراستان علميتان تختصان لأول مرة بمصورين بعينهم. وتناولت الدراسة الأولى، وهي لشيلا كانابي، المصور المجدد العظيم رضائي عباسي (١٥٦٥؟-١٦٣٥؟) (الشكل٢)[١٤] ؛ وتعالج الدراسة الأخرى التي نهض بــها عبد الله بهاري، موضوع أشهر المصورين الفرس بهزاد[١٥] (١٤٦٠؟-١٥٣٥)، وهاتان الدراستان تحاولان، على شدة ما بينهما من اختلاف النبرة والأهمية، دراسة عمل مصور بعينه دراسة كاملة مفصلة، وهو نهج تقليدي في تاريخ الفن. بيد أن الكتاب المعني ببهزاد يعاني مع ذلك من افتقاره للقدر الكافي من الدراسات التمهيدية التفصيلية.

وهناك نمط آخر من البحث حديث العهد نسبياً وهو ينشد دراسة فترة أو منطقة معينة. فلقد أطلقت منظمة اليونسكو في الأمم المتحدة قبل سنوات عديدة، لأسباب سياسية في بعضها، مشروعاً يختص بآسيا الوسطى. وكان من نتائج هذا المشروع نشر كتاب حول المنطقة، وقام عليه مؤلفون ذوو مستوى رفيع، ونهض بتحريره باسيل غراي[١٦]. ولئن ربما لم يفلح الكتاب في تحديد فن تصوير تختص به هذه المنطقة، فإن له الفضل في ما ضم من العديد من الوثائق ودراسات لأعمال لم تنل مــن الشهرة إلا القليل. ولا ريب



الشكل (٢)

رضائي عباسي، شاب يحمل كأساً، حوالي ١٦١٠، متحف اللوفر، باريس.
رسم نادر بتوقيع رضا، أحد أعظم المصورين الأصيلين،
وتتجلى فيه لمسات الريشة المرنة مع موضوع ذي إيحاء جنسي


بأن هذا النوع من البحث المرتبط بتراث أمم حديثة، سوف يستمر، وإن كان ثمة خطر من أن تتحول أعمال فنية نشأت أصلاً في مناخ تاريخي شديد الاختلاف عما هو سائد إلى وثائق لتمجيد الأمم القائمة اليوم.

ولدراسة فترات محددة بعينها، لدينا المقالات العلمية التي وضعتها دوروثيا دودا وتلك التي أخرجها غروبه عن عصر الجلائريين(١٧) واللائحة الهامة التي صدرت عن المعرض الضخم الذي كرس للتيموريين(١٨) عام ١٩٨٩، وقد تميزت بما احتوت من دراسات تفسيرية، ولنا أن نضيف إلى ما تقدم كتاباً ضم نصوصاً بالفارسية ترجع إلى ذلك العهد(١٩) وندوة نشر ما ألقي فيها من المحاضرات فور انتهائها(٢٠). ويجدر بنا التنويه بهذا الجمع بين النشاطات والمنشورات العلمية في وقت قصير باعتباره نموذجاً ينبغي أن يُحتذى.

خلاصة القول أن جُلَّ البحث العلمي كان قد تركز حول خزانات الكتب الضخمة والرسومات المحفوظة في المكتبات العامة، والمتاحف العامة والخاصة، والمجموعات الخاصة. وهناك بعض الدراسات التي تختص بأعمال محددة بل إن من هذه الدراسات ما يعنى بمصورين معروفين، ولدينا مثال بارز على هذا الجهد في بحث عن التيموريين يصور لنا هذا العصر وينطوي على تأملات تتجاوز مجال الفنون فيتناول الثقافة إجمالاً، في لحظة غنية من تاريخ إيران، والفن الإيراني، والعالم الإسلامي كله. وختام القول أن ثمة أعمالاً هامة، وإن لم تكن كثيرة، قد سعت إلى فهم وتفسير كيف وضع الفنانون الفرس صورهم، وكيف فهم معاصرو هؤلاء الفنانين هذه الصور، وكيف ينبغي أن تفهم في أيامنا. وبعض هذه المحاولات يشق قبولها، ومن ذلك مثلاً بحث الكسندر بابا دوبولو(٢١). بالرغم مما تنطوي عليه هذه المحاولات من جهد ضخم وذكاء بصري. وهناك أعمال أخرى من بينها بشكل خاص تلك المقالات التي وضعها كل من ليزاغولومبك، وشهريار أدل، وآ. سورين ميليكان- تشيرفاني، وبريسلا شوسيك، وصاحب هذا الكتاب، مما سأعود إليه، وهي تشير إلى اتجاهات جديدة في البحث وتسمح لنا بتذوق ما نشاهده في المعارض أو في الكتب المزينة بالصور على نحو أفضل. وكل من هذه الأعمال تعرض على اختلافها سياقاً تاريخياً وثقافياً للصور، أو تقدم قاموس مفردات إيرانية أصيلة أو حتى معاصرة لتشرحها لنا، أو منظومة من القيم لتقويمها كأعمال فنية.

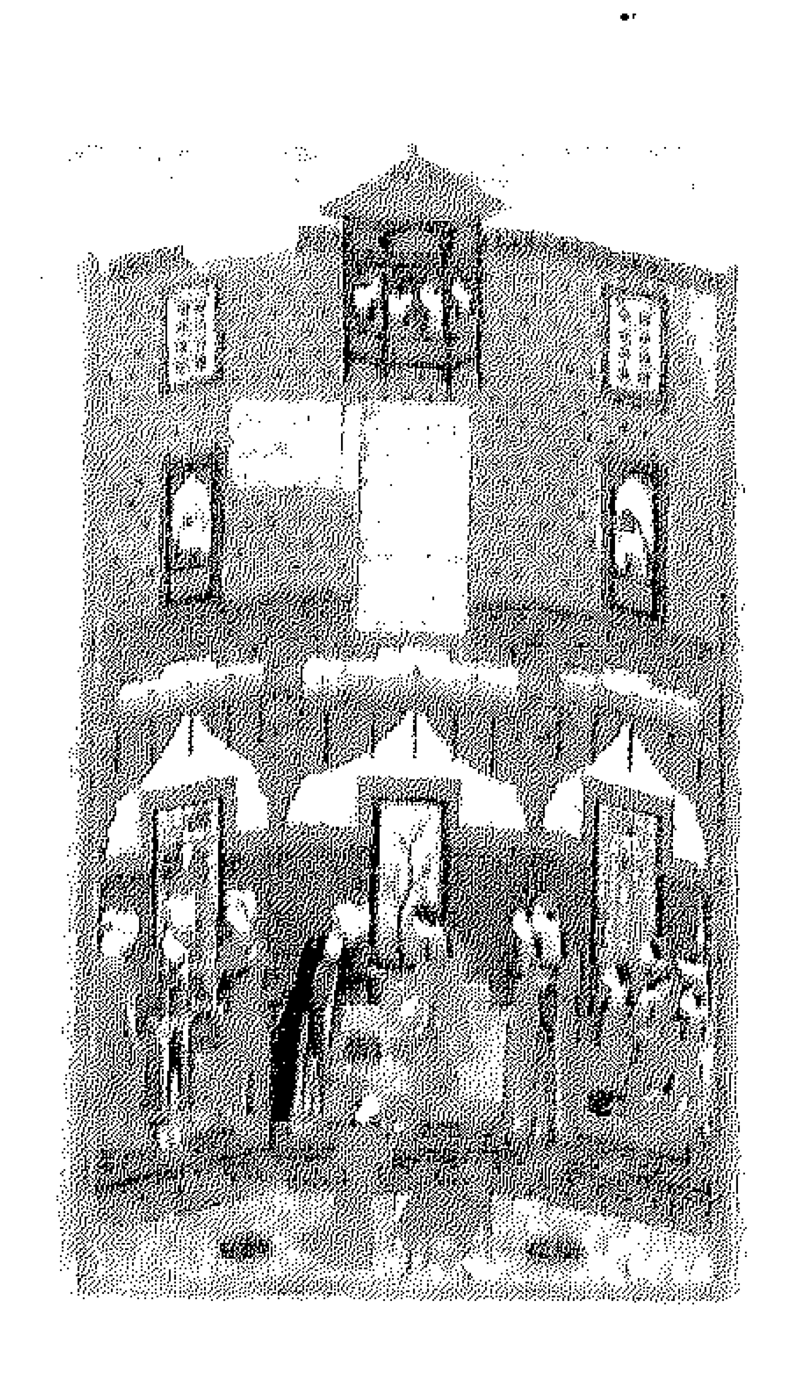
وهكذا يبدو أن البحث في التصوير الفارسي يسير في نهاية هذا القرن في ثلاثة اتجاهات، الأول منها هو الاتجاه التقليدي الذي يقوم على التعريف بالمجموعات، إذ ما زال بعض أهمها مثل تلك المقتنيات في اسطنبول غير

معروفة إلا على نطاق ضيق ويصعب الوصول إليها، ووضع الدراسات العلمية التي تتناول المخطوطات أو الرسومات، وينبغي بذل كل جهد ممكن لمتابعة هذا التقليد، بما في ذلك المزيد من النقاش الجاد للآراء المتعارضة. وهذا في الواقع عمل أثري من شأنه تعميم المعلومات الغنية التي تعرضها الرسومات والمخطوطات. والاتجاه الثاني هو الدراسات التفصيلية المتصلة بمختلف جوانب هذه المنمنمات التي سوف تتيح لنا في نهاية المطاف إرساء مفردات وقواعد لغة التصوير الفارسي. ذلك أنه لن يتأتى تحديد لغة هذا الفن من الملاحظات البصرية وحسب وإنما من نصوص تاريخية وأدبية أيضاً، والتي لا تفيد في الوقت الحاضر إلا بعرض لمحات من سير المصورين. ولسوف يكون هذا الضرب من العمل دلالياً، بما يعني اكتشاف وتأويل الإشارات التي تأتي بها الصورة وتفسيرها. وحري بهذين الاتجاهين، الأثري والدلالي، أن يؤديا إلى اتجاه ثالث ينشأ عنهما، عنيت تاريخاً حقاً للتصوير الفارسي على مدى طويل من الزمن، لايكون مجرد جمع لتفاصيل تعرض في ترتيب زمني، وإنما يضع فن التصوير الفارسي في إطار ثقافة العالم الناطق بالفارسية، والبنية الاجتماعية لإيران، وفن الأقوام الإسلامية، وأخيراً تاريخ الفنون الشامل. ولكن هذا المشروع الطموح، تاريخياً وجمالياً، لا يمكن أن يتحقق اليوم. والفصول التالية إنما تأمل بأن تخطو بعض الخطوات الأولى نحو تحقيق هذا الطموح.



الفصل الثاني

مصادر وطاقات



تفصيل من الشكل ٢٣

يمكن للمرء أن يشاهد الرسوم الغربية الضخمة بسهولة، وقد أُطِّرت تأطيراً جيداً وعرضت معلقة على جدران متاحف العالم، ولكن على النقيض من ذلك، فإن الرسوم الفارسية تكاد تكون أبداً مخفية في الكتب، وغالباً ما تكون رقيقة هشة، ومحفوظة في خزائن الكتب النادرة من المكتبات أو في غرف المخطوطات لينظر فيها علماء وخبراء معروفون. وفوق هذا فقد فرض الخبراء في حفظ المخطوطات، وهم على حق، على المؤسسات التي تود أن تعرض كنوزها أن تقلل من أيام العرض أو من ساعات تعريضها للضوء الطبيعي أو الاصطناعي منعاً لفساد الورق. وعندما تعرض المنمنمات كانت تتم وقايتها بستائر صغيرة، أو قد يضطر المرء للنظر فيها على طاولات خاصة. وهكذا يصعب أن يصادف المرء الرسوم الفارسية في أثناء زيارته للمتحف، إلا أن يكون ذلك في المعارض الخاصة التي غدت لحسن الحظ تكثر مؤخراً، وعدا ذلك فإن عليه أن يتكلف البحث عن الرسومات الفارسية ليتمكن من العثور عليها.

إن هذا الجانب السري، المخفي تقريباً، من التصوير الفارسي هو في واقع الأمر، كما سوف نرى في الفصل الثالث، واحد من مظاهره، مظهر برع بعض المصورين أو سواهم من مزوقي الكتاب في الإفادة منه وهذا، طبعاً، يزيد من صعوبة وصول المشاهدين المعاصرين إلى رؤية هذه الرسوم.

والمصاعب التي تواجه المرء في بلوغ المصادر لا تقل ضخامة حين نلتفت إلى المطبوعات. فهناك مدخل واحد يشتمل على ثبت بالمصادر المتعلقة بالتصوير الفارسي، وقد سبقت الإشارة إليه[1]. فإذا أراد المرء أن يطلع على المطبوعات الصادرة بعد عام ١٩٨١ عليه أن يرجع إلى ملخصات مثل «"الدراسات الإيرانية» Studia Iranica أو إلى ثبت بالمصادر

المختصة بالفن الإسلامي الأعم مثل تلك التي ترتبط باسم ك. آ.سي. كريسويل، وهي تتأخر دائماً عدة سنوات عما يجري في أي مجال من مجالات الفن[٢]. ويحتوي قاموس الفن Dictionary of Art [٣]. الصادر في سبعة وثلاثين مجلداً، ومجلدات الموسوعة الإيرانية Encyclopedia Iranica[٤]. الصادران حديثاً ثبتاً ممتازاً بالمصادر، ويضمان مداخل بسيطة، ولكنها مناسبة، إلى كافة فترات التصوير الفارسي وتعريفاً بمعظم مشاهير المصورين. ولكن من الواضح أن هذه الأعمال إنما تعرض لمعرفة متوفرة ولا تقدم بحثاً مستمراً، وما تقدمه من معلومات غالباً ما يفتقر إلى ما تتطلبه الأعمال الفنية من الهوى والحماسة.

ويضم كتاب باسيل غراي الصادر ضمن مجموعة سكيرا صوراً فائقة الجمال، إلا أن النص بات الآن قديم العهد وغالباً ما ينطوي على أخطاء[٥].أما الكتب الأحدث عهداً، مثل كتاب نورا تيتلي[٦]. وشيلا كانباي[٧]، المعتمدان على المجموعات الغنية في المتحف البريطاني والمكتبة البريطانية، فمفيدة كمدخل ابتدائي لغير الاختصاصي. وبين الأدلة الضخمة المفيدة في الفن الإسلامي، هناك كتاب الكسندر بابا دوبولو[٨]. أو الكتاب الذي قام على تحقيقه ر. دبليو فيريير وقد زُيِّنا بالصور البديعة، إلا أن النصوص فيهما لا تنطوي على ما يثير عظيم الاهتمام أو النفع، وهذا ينطبق حتى على كتاب بابادوبولو الفخم، إذ يعرض لنظريات لم تلق قبولاً على العموم. وينفرد الدليل العملي الوحيد الذي وضعه شيلا بلير وجونثان بلوم بأنه احتوى على نص متوازن وانتقاء ذكي للصور لكنه لم يعالج فن التصوير إلا كأحد عوارض الخلق الفني العديدة وكانت إيران فيه مجرد منطقة من المناطق التي تناول فنونها[١٠].

إن التصوير الفارسي، بكلمات أخرى، ولأسباب ألقينا على بعضها نظرة خاطفة، فن ينطوي اكتشافه على عناء: والهدف الذي يرمي إليه هذا الفصل هو، إذن، التعريف بالمصادر المتاحة للباحثين والطلبة وكل من يشاء معرفته. وأقترح في هذا المجال تصنيف هذه المصادر في ثلاث مراتب: الآثار؛ والنصوص؛ والمجموعات ومخطوطات معينة ومجموعات الصور (الالبومات) وتواليفها العلمية. وليس غرضي من هذا التقسيم الاستفاضة في أي من هذه المراتب، وإنما عرض بعض الامكانات والحدود لكل منها وفي الأقل اقتراح اتجاهات للدراسة في النهاية.

الآثار

أدت التنقيبات الأثرية والاستكشافات شبه الأثرية دوراً أساسياً في اكتشاف فن التصوير الفارسي قبل الإسلام في آسيا الوسطى. وقد جرت الاستكشافات بصورة رئيسة في حوض تاريم، المنخفض العميق، والصحراوي في معظمه، والذي يقع شمالي التيبت والهند وكوش، وتمر عبره القوافل على طريق الحرير في القديم، والقرون الوسطى، والحجاج البوذيون الصينيون في طريقهم إلى الأماكن المقدسة في الهند. وتقع أشهر هذه المواقع في آسيا الوسطى الصينية، في سينكيانغ حيث مازال الويغور الناطقون بالتركية يشكلون معظم السكان. وإلى هذه المواقع ينبغي أن نضيف الأماكن البوذية المقدسة في أفغانستان، وأشهرها باميان، وبعدها كهوف أجانتا الأنيقة في الهند، حيث اكتشف عدد من الموضوعات الإيرانية، وخاصة في المظاهر الدنيوية الغالبة على الدينية في هذه الجموع الغنية من الرسومات والمنحوتات.

ومازالت آلاف الرسومات في هذه المواقع كلها تغطي جدران الأديرة والمعابد والملاذات ونزل التجار والحجاج. كذلك عُثر هناك على كتب، قد أصابها الكثير من التلف، إلا أنها كانت مزينة بالرسوم أحياناً، ويمكن الوقوع على العديد من أجزاء الكتب التي جاءت بها بعثات البيرت فون لوكوك،وآ. غرونفيدل، وسير أوريل شتاين، وسيرغي اولدنبورغ، وبول بيليوت في متاحف برلين (وقد تلف الكثير منها أثناء الحرب) ودلهي ولندن وسان بطرسبورغ وباريس (متحف غوميه والمكتبة الوطنية). ومازال معظم هذه الرسومات في أماكنها الأصلية، في مواقع يصعب بلوغها مثل كيزيل، وكوتشا، وبيزيكيليك، وكوتشو، وميران، وداندان يوليك، ودونوانغ في الصين ذاتها. ولكن مما يجانب الدقة نسبة جميع هذه الرسوم، أو حتى معظمها، إلى العالم الإيراني. ذلك أن هذه اللوحات الجدارية إنما نُفِّذت بتكليف من رعاة للفنون من أهل المنطقة، وهم عادة من الأسر التركية الحاكمة، أو تجار عابرين، وبعضهم من الإيرانيين، وقد تأثرت بشدة بالفن الصيني إبان عهد أسرة تانغ (٦١٨-٩٠٧). وهذا الفن الذي وجدناه بعيداً جداً عن المناطق الإيرانية تعود أهميته للتصوير الفارسي إلى سببين، أولهما أن هذه الرسومات الجدارية لا بد أنها كانت جزءاً من الذاكرة الجمعية لكافة السكان الأصليين والمسافرين الذين تجمع بينهم اللغة أو الثقافة الإيرانية، ويمرون بهذه الأماكن وإن كانت الإحاطة بآلية هذه الذاكرة، واعية كانت أم غير واعية، ضعيفة. وثانيهما هو أن الحقبة العظيمة من هذا الفن البوذي، والتي تمتد ما بين القرن السادس والتاسع، تقابل ازدهار فن إيراني حقيقي، هو فن التصوير الصغدي، في الجزء الغربي من آسيا الوسطى.

ولقد كان اكتشاف فن التصوير الصغدي بفضل سلسلة من التنقيبات الهامة قام بها السوفييت وكشفت عن مدن أو محطات بالاليخ تيبة، وفاراشه،

وافراسياب، وسمرقند القديمة (الشكل ٣) والأهم من ذلك بانجيكنت، حيث تستمر أعمال التنقيب، والتي غدت عالمية الآن، وقد عثر فيها على أهم الرسومات قبل عام ١٩٨٨ ونقلت إلى متحف الأرميتاج بسان بطرسبورغ. وتعود معظم رسومات بانجيكنت إلى الفترة ما بين القرنين السادس والثامن. كذلك اكتشفت أقدم القطع، من القرن الثاني والرابع، في خوارزم، جنوب بحر قزوين، والمنطقة الباكترية في طاجيكستان (خالتشيان ودالفيرزينة تيبه). وكان من شأن هذه التنقيبات أن أدت إلى تحول تام في تاريخ التصوير الفارسي؛ ويمكن مقارنة أثرها بيسر بمكانة بومبيي في فن التصوير عند الرومان.



الشكل (٣)

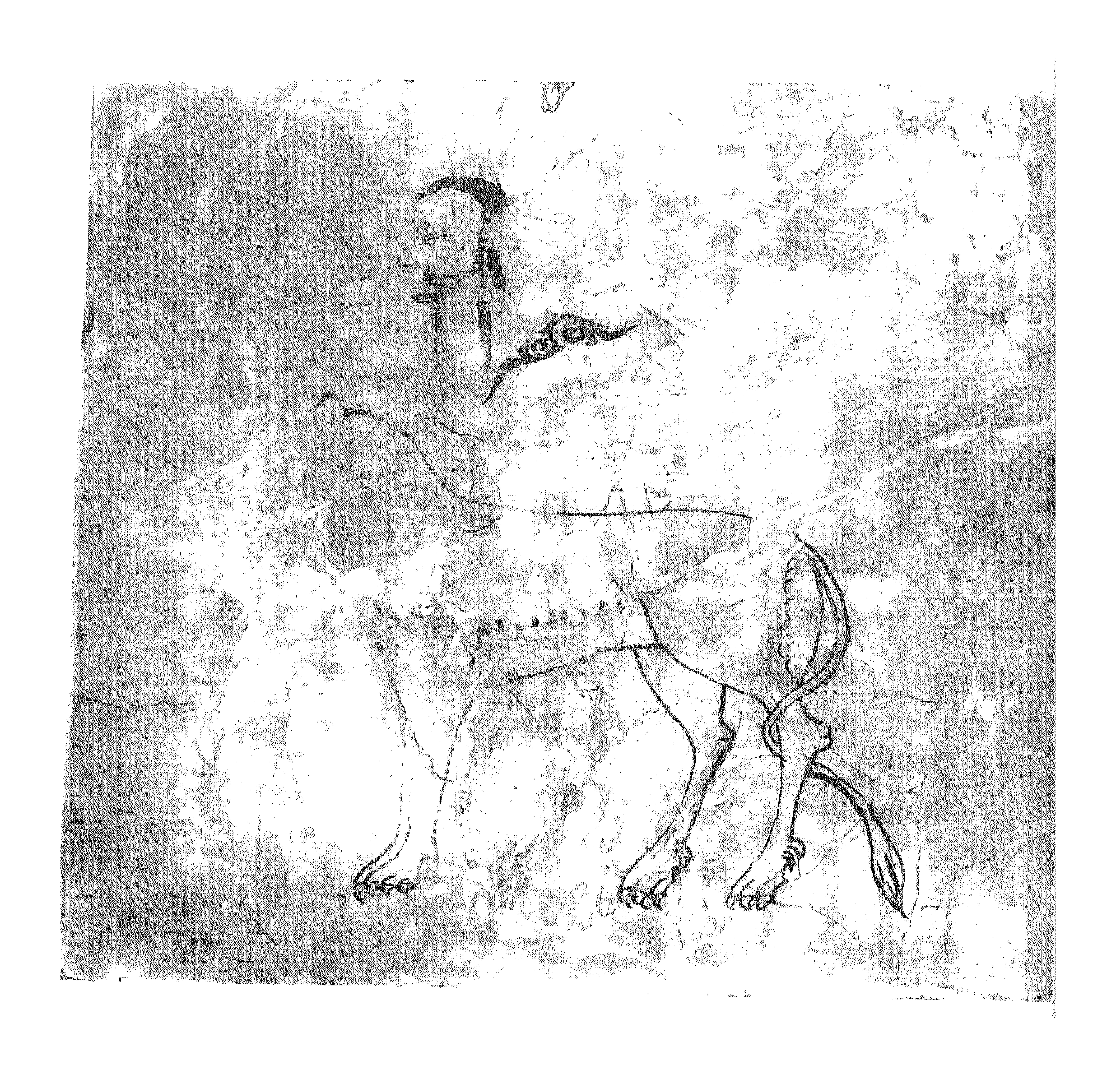
موكب تجار، جدارية، مطلع القرن الثامن، «أفراسياب بالقرب من سمرقند"»، أشخاص باللون الأزرق – ربما تجار – من بلدان مختلفة وحيوانات في موكب هادئ

(انظر الشكل ٢٧ لدراسة التفاصيل)

كما أجريت بعض التنقيبات في المواقع الأثرية التي يرجع تاريخها إلى القرون الوسطى، في إيران أو في أفغانستان، بيد أنها كشفت عن رسومات في حالتين هامتين. هما التنقيبات التي قام بها متحف الميتروبوليتان في نيسابور (الشكل ٤) في شمال شرق إيران اليوم، والأخرى التي نهضت بها البعثة الأثرية الفرنسية في أفغانستان (DAFA) في لاشكاري بازار، جنوب كابول (الشكل ٥). وكان يمكن العثور في الماضي على قطع من لوحات جدارية لدى تجار التحف، وظفرت المتاحف ببعضها، ولكن أصلها عادة غير مؤكد وحقيقتها موضع شك أحياناً.

وهناك في مرتبة الأثريات بعض الاكتشافات غير المتوقعة لمعالم كانت ظاهرة للعيان منذ عهد طويل دون أن يلحظها أحد، فضلاً عن ترميمات، رسمية وسواها، لمعالم مهددة بالخطر. وقد كشفت هاتان الحالتان أحياناً عن رسومات. ومن ذلك أن داخل المقابر الصغيرة التي تعود إلى القرن الثاني عشر، واكتشفت بالصدفة في خارقان، شمال وسط إيران، كان مغطى كله برسومات يُرجح، إن لم يُجزم، بأنها تعود إلى عهد بناء هذه المقابر. ونجد الرسوم التزيينية التي يعود عهدها إلى فترات مختلفة جداً في العديد من المؤسسات الدينية، وخاصة أماكن الحج، مثل غازورغاه بالقرب من هرات في أفغانستان؛ وهذه لم تنل إلا القليل من الدراسة. بيد أن معرفتنا أفضل قليلاً بالجداريات المرممة في قصور وأسواق أصفهان بدءاً من عام ١٦٠٠ (١١).

إن ترميم المعالم المهددة لا ريب سوف يستمر، ولنا أن نتوقع اكتشافات جديدة للجداريات التزيينية في المؤسسات الدينية ذات الاستخدام الدائم من المؤمنين، وفي بقايا القصور والبيوت الخاصة التي جددت لأغراض



الشكل (٤)

لبوة ومروض(؟)، القرن العاشر، من نيسابور، شمال شرق إيران، من مقتنيات متحف الميتروبوليتان، نيويورك، إحدى القطع الجدارية المكتشفة التي تصور أشخاصاً أو حيوانات، ولا تعرف دلالتها أو الغرض منها.



الشكل (٥)

وصيفان، القرن الحادي عشر، لا شكري بازار، أفغانستان، بلا رأس، على جدران قاعة استقبال في أحد القصور. الوصيفان من الجند، الثياب موشاة بالزركشة.

السياحة أو سواها من أسباب الاستخدام العصري. وأقل من ذلك يقيناً أن تؤدي التكنولوجيا المستخدمة في التنقيب، وإن تكن طرائقها على ما هي عليه من الدقة الفائقة، إلى اكتشافات كتلك التي تمت في أوزبكستان وطاجيكستان وأفغانستان أو حتى نيسابور. ولا ريب بأن كنوزاً كثيرة من التصوير الإيراني لموضوعات دنيوية ستظل مخفية تحت الأرض، لأن فصل السطوح المزينة الضخمة بات يتجاوز الامكانات المالية المتاحة للبعثات الأثرية. فليس سوى القرارات السياسية من السلطات المحلية يمكن أن تعالج هذا القصور.

المصادر المدونة

هناك ثلاث فئات من المصادر المكتوبة غالباً ما يستفاد منها وهي ضرورية أحياناً لدراسة فن التصوير الفارسي.

الإشارات العارضة: تظهر الإشارات إلى فن التصوير أو مناسبات تتصل بالتصوير في كل كتب الأخبار، والوصوفات الجغرافية، وفي الواقع في كل كتب التراث الأدبي العربي والفارسي، بل حتى في كتب الفقه، فضلاً عن أخبار الرحلات. وهذه الإشارات التي ترتبط عادة بشخص أو واقعة معينة، لا تشكل تاريخاً متصلاً، لكن كل شخصية أو واقعة توفر بعض المعلومات التي تتجاوز نتائجها أحياناً الظرف المحيط بها مباشرة. بيد أنه ينبغي الحذر عند تناول بعض الإشارات أحياناً، وخاصة حين تكون لها صلة بحياة الأمراء وحاشيتهم، نظراً لأنهم غالباً ما كانوا يرددون روايات لا تستند بالضرورة إلى أساس من الواقع، كأن ينسبوا إلى كل أمير ضروباً من رعاية المصورين وآراء في التصوير ما هي إلا عبارات شائعة. وقد اقتطفت الأمثلة التالية لأنها لم تبد لي من تنميق الأدب، وكذلك لأنها بلغتنا من مصادر مدونة مختلفة أشد الاختلاف عن سابقاتها.

فالمؤرخ والجغرافي البغدادي العظيم، المسعودي، في مطلع القرن العاشر، يذكر أنه من أجل كتابة الفصل الخاص بإيران قبل الإسلام قد أفاد من عدد من كتب الأخبار عن الفترة الساسانية، ويذكر عناوينها. وينقل عن أحد هذه الكتب، وقد ترجم إلى العربية عام ٧٣١، قال المسعودي: «ورأيت ... كتاباً.. مصور فيه ملوك فارس من آل ساسان سبعة وعشرون ملكاً، منهم خمسة وعشرون رجلاً وامرأتان، قد صور الواحد منهم يوم مات شيخاً كان أو شاباً وحليته، وتاجه، ومخط لحيته، وصورة وجهه... وأنهم

كانوا إذا مات ملك من ملوكهم صوروه على هيئته، ورفعوه إلى الخزائن كي لا يخفى على الحي منهم صفة الميت. وصورة كل ملك كان في حرب قائماً، وكل من كان في أمر جالساً، ...[وأما صورة آخر ملوكهم فكانت] بأنواع الأصباغ العجمية التي لا يوجد مثلها في هذا الوقت والذهب والفضة المحلولين، ونحاسه محكوك، والورق فرفيري اللون عجيب الصبغ، فلا أدري أورق هو أم رق؟ لحسنه وإتقان صنعته(١٢).» (*) إن هذا النص الذي كثيراً ما يشير إليه مؤرخو الفن الإيراني لكن دونما تمحيص على الإطلاق، مثير للاهتمام لأسباب عديدة. ذلك أنه يتضمن القول بوجود فن المنمنمات في إيران قبل دخول الإسلام إليها، وربما أُخِذ من كتاب ترجم إلى العربية قبل قرن من الفترة الذهبية للترجمة وأربعة قرون من ظهور بواكير الكتب المزينة بالرسوم في العالم الإسلامي. والتفاصيل التي يوردها المسعودي عن وضعيات الأمراء وألوان ملابسهم أشد دقة في الوصف من أن تكون مجرد استعراض بياني وحسب، إلا أن إشارته إلى الورق تدعو للاستغراب لأن الورق لم يكن قد ظهر في ذلك الزمن الذي نسبت إليه المخطوطة. وإذن فثمة ما يحمل على الشك بالقيمة التوثيقية لهذه الفقرة (**). ومع ذلك، فإن المصطلحات العربية التي استخدمها المسعودي في وصف صور الأشخاص فيها ما يفيد في يوم من الأيام في وضع تاريخ نقدي للمفردات العربية والفارسية في التصوير. ولكن بما أن هذا النوع من الصور التي وصفها المسعودي قد ضاع أثره فمن العسير تقويم فائدته لتاريخ فن التصوير.

(*) المسعودي، التنبيه والإشراف، وزارة الثقافة، سلسلة «المختار من التراث العربي»، أعده للطبع وعلق حواشيه قاسم وهب، دمشق ٢٠٠٠، القسم الأول، ص١٩٣-١٩٥. (المترجم)

(**) ليس في إشارة المسعودي إلى الورق ما يدعو إلى التشكيك بالقيمة التوثيقية لنصه، إذ أنه لم يجزم بأن صفحات المخطوطة كانت من الورق. كذلك فإن قول المؤلف بأن الورق لم يكن قد ظهر في زمن المخطوطة خطأ، لأنها تعود إلى عهد الساسانيين الذين حكموا فارس (حوالي ٢٢٥-٦٥١م). والمعروف أن اختراع الصينيين للورق كان عام ١٠٥م، وأن كميات منه بيعت في سمرقند. (المترجم)

ونقع على مثال ثان في تاريخ البيهقي الذي صنفه صاحبه للسلطان مسعود الغزنوي (حوالي ١٠٣٠-١٠٤١)، وهو سليل أسرة تركية حاكمة، وكان ذا ثقافة تغلب عليها الإيرانية، ولقد اكتشفت عدة قصور له، بل وظهر قسم منها أثناء أعمال التنقيب، في لاشكري بازار وغزنة بأفغانستان. ويخبرنا نص من هذا التاريخ أنه عندما كانت والياً على هرات في شبابه زين قاعة سرية في قصره بالصور الشهوانية اعتماداً على نص ضاعت نسخته بالفارسية إلا أن كاتبه اقتدى بكتاب الهند في الحب الـ«كاماسوترا». ويضيف هذا الإخباري فيروي أن والد مسعود، محمود الفاتح الكبير، الذي عرف بأفكاره المتزمتة، عرف بأمر هذه الرسوم فأراد إزالتها، فلما علم مسعود بما يبيته والده أمر بدهان جدران الغرفة باللون الأبيض وأسدل عليها الستائر لتغطيتها قبل وصوله(١٣).

ويأتي المثال الثالث من مصدر إيطالي يصف كاتبه سقف قاعة ضخمة في قصر أوزون حسن الذي حكم آزربيجان الإيرانية ما بين ١٤٥٣ حتى ١٤٧٨. وقد صورت على هذا السقف كل المعارك التي دارت في إيران عبر التاريخ، والسفراء العثمانيين الذين حضروا لتقديم أنفسهم للأمير، ورحلات الصيد التي كان يقوم بها. ومختلف أنواع الحيوانات بما في ذلك الفيلة ووحيد القرن، وكل ذلك بالذهب والفضة واللون الأزرق(١٤). ويذكّر هذا النص بأمثاله في وصف قصور الصفويين في القرن السادس عشر(١٥).

ونجد هذه الوصوفات تكثر كلما اقتربت من زماننا. وليس من اليسير دائماً استبعاد الصيغ الخطابية التي تمدح واقعية الصور وتذكر دائماً الموضوعات المصورة ذاتها. ولسوف تكون فكرة مستحسنة أن تجمع هذه الموضوعات بصورة منهجية للتحقق من فرضيتين مستمدتين من نصوص لي بها دراية: بقاء الرسوم الجدارية بكل ما حوت من صور وأشكال، وإبراز

أمجاد الأمراء حكام إيران في الماضي والحاضر مهما تكن أصولهم. وثمة فرضية ثالثة، ولعلها ضعيفة، وتقول أن الجداريات يسهل تغطيتها أو أنها كانت تدمر أو تموه أو تستبدل برسوم أخرى، بينما كانت رسوم الكتب تُحفظ وبذلك كان من الأيسر أن يكون لها أثر في التاريخ أكبر من الرسوم الجدارية، مع أن الوصول إلى الجداريات أسهل. ولذلك وجدنا ابن المقفع يقول في مقدمة حكايات بيدبا التي نقلها من الفارسية إلى العربية باسم «كليلة ودمنة» إن كتاباً كهذا ينطوي على معان أخلاقية حري به أن يتضمن «خيالات»، صوراً للحيوانات بألوان مختلفة يستنسخها المصورون لبيان الحكمة التي رمى إليها نص الحكاية. وواقع الأمر أننا نستطيع أن نقيم فرضية وجود المنمنمات في النسخة الفارسية لهذا الكتاب الشهير الذي يعود عهده إلى القرن العاشر في مكان ما من شمال شرق إيران على أساس المدونات(١٦).

وثائق وكتب: ثمة عدد معين من النصوص التي تتناول فن التصوير مباشرة. ولسوف أذكر ههنا خمسة أمثلة متفاوتة من حيث قيمتها الوثائقية.

فلدينا أولاً حالة رشيد الدين الفذة، وصاحبها المؤرخ والوزير الذي صار إلى نهاية فاجعة، إذ أعدم نتيجة منازعات سياسية بينه وخصومه. فقد أسس شأنه شأن الأمراء المغول من الإيلخانيين (١٢٩٠-١٣٤٠) محلة «ربعي رشيدي» في ضواحي تبريز، تخليداً لذكره، والتي دمرت بعد موته. وقد عرفنا عنها من كتاب التاريخ الكبير الذي وضعه رشيد الدين وفيه الكثير من الوصف لعمله، فضلاً عن الوقفية التي ذكر فيها الأعمال التي أوقفها لمؤسسته وأوراقه الخاصة (وصحتها موضع جدل)، وأخيراً عدة نسخ من مخطوطات تاريخه المزينة بالرسوم. أما بما يتصل بتاريخ فن التصوير، وهو ما لم يذكره حصراً في وقفيته، فإن المساهمة الكبيرة التي قدمتها الوقفية

المسماة "الرشيدية" فكانت ورشة العمل وما فيها من موظفين، بما في ذلك المصورون، وكلهم يتقاضون أجورهم منها، وقد أوكلت إليهم مهمة نسخ الكتب، مزينة كانت أم خالية من التزيين، بأجر محدد. وهذا أول مثال لما أصبح يعرف فيما بعد بـــ «الكتابخانة»، وهي مؤسسة تتبع قصر الأمير أو أحد رعاة الآداب والفنون، وتختص بنسخ الكتب وسواها من الوثائق الضرورية لعمل الدولة، وتمجيد الدولة والسلطان، كما تقوم بالمحافظة على تلك الكتب والوثائق. وهذه الـــ «كتابخانة»، وهي مكتبات وخزائن مال وورشات ومتاحف، كان يطلق عليها أحياناً اسم «كارخانة» وهذه عبارة عامة تعني «مؤسسات نفقة بيت الأمير»، نظراً لقيامها بمختلف المهام. ويرجح ألا تكون هذه المؤسسات قد ظهرت قبل مطلع القرن الرابع عشر، لكن يمكن البرهان على استمرارها وتحديد أعمالها بدءاً من ذلك التاريخ.

ولتحقيق مطامحه الواسعة، وهو أمر خارق في زمانه، جمع رشيد الدين العلماء والفنانين وأهل الصناعات من كل بلد ومكان، وأخذ يجمع الكتب من الصين والعالم البيزنطي، بما في ذلك بلاد القوقاز، والغرب المسيحي. وكان للمصورين الصينيين ونماذجهم ممن جاؤوا مع المغول تأثير كبير على فن الإيلخانيين إذ أعطوا فن التصوير وجهة جديدة. بيد أنه يكاد يكون من المحقق أن بيزنطة وإيطاليا وربما البلقان أيضاً وفرت له كتباً مزينة بالرسوم ومصورين كذلك. وهكذا فإن الرشيدية وما تفرع عنها من مؤسسات وأشغال فنية، كانت بحق، رمزاً مقرراً، وإن قصر عهدها، للحظة عظيمة في تاريخ الفن الفارسي. وما هو أهم من ذلك، بعد، أن النصوص العديدة الأصيلة حول الرشيدية تحتوي على معلومات تتصل بمصطلحات الفنون والمؤسسات الفنية بالكاد شرع العلماء في اكتناه أسرارها[١٧].

والمثال الثاني هو الـ «أرزادشت» (عريضة) التي وضعها جعفر التبريزي، وهي وثيقة هامة محفوظة ضمن مجلد (ألبوم) في اسطنبول[١٨]، وقد قام بترجمتها وقدمها مع التعليقات هويلر ثاكستون[١٩]، وتقدم حالة نادرة جداً لما يشبه التحقيق الصحفي حول كتابخانة في أيام بايسنقر (حوالي ١٣٩٧ –١٤٣٣)، خلال النصف الأول من القرن الخامس عشر. وتصف هذه الوثيقة المصورين منهمكين في عمل المنمنمات وتثبيت ألوانها وإعادة رسمها وترتيب الصفحات أو نسخ النصوص وكأنما الورشة خلية نحل من العمل والنشاط. كذلك تشير الوثيقة إلى رسوم جدارية في قصر الأمير، بل وحتى إلى «صورتخانة» التي توحي بأنها قاعة لعرض الرسوم (غاليري). وتقدم نصوص أخرى في تلك المقتطفات المختارة عن الحقبة التيمورية صورة حية عن عمل المصورين وسواهم في القصر. وإنه لمن الصعوبة بمكان، طبعاً، أن يعلم المرء مبلغ ما يمكنه الوصول إليه من تعميم على أساس هذه الوقائع.

والمثال الثالث: دوست محمد اسم عُرف به عدة أشخاص عملوا في صناعة الكتب وتزويقها في القرن السادس عشر بالخطوط والصور. ولئن كان ترتيب مصادر المعلومات التي لم يقيض كشفها كلها بعد[٢٠] أمراً غير يسير، إلا أن من المؤكد أن أحد هؤلاء الذين حملوا هذا الاسم كان يشتغل في صنعة الكتب ما بين ١٥٣١ و١٥٦٩ وأعد مجلداً (البوماً) للرسومات وأعمال الخط بطلب من راعي الفنون الصفوي بهرام ميرزا. وهذا المجلد الموجود في خزائن طوب كابي سراي في اسطنبول[٢١]، يضم مقدمة وتاريخاً مختصراً لفن التصوير الفارسي. وهذا النص الذي قام بتحقيقه وترجمته محمد آ. جغتاي[٢٢] هو وثيقة ذات أهمية عظيمة لعدة أسباب.

وأول هذه الأسباب، وكان ملحوظاً منذ زمن طويل، أن هذا النص يوفر صورة سريعة لتاريخ التصوير الفارسي بدءاً من اكتشافه مجدداً حسبما يقول

دوست في عهد السلطان الإيلخاني أبو سعيد الذي استمر حكمه ما بين ١٣١٧ و١٣٣٥. وفي ذلك العهد «رفع الأستاذ أحمد موسى الحجاب عن وجوه الأشخاص موضوع التصوير»، مبتدئاً بذلك سلسلة من الفنانين استمرت بفضل مواهب شمس الدين، وعبد الحي، وجنيد، وسواهم حتى انتهت إلى بهزاد المصور في القرن السادس عشر والذي قيل فيه أنه «يفوق الوصف». وقد عُرف هؤلاء المصورين بأعمالهم، فأمكن بذلك وضع تاريخ، بالاستناد إلى رواية دوست محمد، ليس مرتبطاً بهؤلاء الفنانين وحسب، كما كان الحال في المدارس الفنية الكبرى، بل ورسم التحول الجغرافي لمراكز التصوير الفارسي الكبرى من تبريز في آذربيجان إلى بغداد في العراق، فعوداً إلى تبريز، ومن ثم إلى هرات في أفغانستان. وهنا يبرز سؤال ثانوي ظل دون جواب: هل ثمة أساليب محلية في الفن الفارسي تختلف من حيث الأهمية والنوعية بحسب المواقع التي اتخذها الأمراء كعواصم لحكمهم؟ أم أن القضية تعتمد على الأمراء الذين كانوا، شأنهم شأن هواة جمع النفائس الكبار في زماننا، يعيشون حياة شبه بدوية دونما رابط يربطهم بمكان معين، فهل كان الفن الذي يعتمد على هؤلاء الأمراء، حراً من قيود المكان أيضاً؟...

والسبب الثاني في أهمية هذه الوثيقة هو أن أسماء المصورين لا تحتل سوى حيز ضئيل من القوائم والتعليقات التي أوردها دوست محمد. إذ يغلب عليها الخطاطون وتاريخهم متصل، إن قليلاً أو كثيراً، حتى يرجع إلى بغداد في القرن العاشر. وإن النهج الإيراني، والإسلامي عموماً، يعتبر التصوير مجرد جانب من جوانب الكتاب، وللكتابة الدور الغالب. ونجد في الكثير من المصادر المدونة ما يعني أن اقتران التصوير وفن الخط ربما كان وسيلة للاحتيال على تحريم التشخيص في العالم الإسلامي. فكان التصوير يكتسب حق الوجود بفضل مرافقته للخط. وذلك موضوع سوف نعود إليه لاحقاً.

يحتوي نص دوست محمد على مقدمة مطولة تتناول موضوعين ينطويان على أهمية خاصة لنا، أولهما تاريخ خيالي للفن الفارسي يعود به إلى ماني، مؤسس المانوية الذي عاش ومات في العراق في القرن الثالث بعد الميلاد، أي قبل زمن طويل من ظهور الإسلام، ثم، الأعجب من ذلك، إلى علي [ابن أبي طالب] صهر نبي الإسلام، وإليه تعزى أشكال معينة من أشكال التزيين. وحري بهذه الحاجة للرجوع إلى أعلام أسطورية أن يعاد النظر فيها وتمحص. أما الموضوع الآخر فهو القول أن خلق العالم ككل تشخيص للحقيقة، يخفي وراءه الحق، الله. ويلاحظ المرء في هذا القول انعكاساً متأخراً لفكرة أفلاطونية عن الفن أثرت في فن التصوف الإسلامي، ومن العجب أن يقع المرء على مثل هذا المذهب في اللغة المتكلفة والعبارات الشعرية الشائعة في مقدمة مجلد لجمع الصور. وأحسب أن ما حمل المؤلف على الذهاب هذا المذهب ميل للاستعانة بإطار فكري من الفلسفة الإسلامية التقليدية في تبرير وجود فن بصري. ولعل في استقصاء أصوله ومتابعة تطوره ما يثير الاهتمام.

والوثيقة الرابعة هي كتاب في الخطاطين والمصورين من وضع القاضي أحمد بن مير منشي عام ١٦٠٦، وترجمه إلى الإنكليزية فلاديمير مينورسكي عن نسخة ترجمها الروسي الإيراني بوريس ن. زاخودير ومعها تعليقاته[٢٣]. والترجمة والتعليقات على النص ممتازة؛ ولكن من المؤسف أن المترجم قد أغفل أحياناً ترجمة المصطلحات العربية والفارسية، إذ كان بالإمكان الإفادة من أحكام القاضي أحمد وآرائه في وضع مخطط للدراسات الفنية اللازمة لتطوير قاموس بالمفردات الفارسية لتقويم الصيغ البصرية. والكتاب يعالج في جله الخطاطين. فيقدم نبذة عن كل خطاط ورأياً في عمله ومكانته في السلسلة العظيمة من أساتذة الخط وطلابهم الذين أخذوا عنهم

أساليبهم. أما المصورون فترتبط نشاطاتهم بمذهّبي الكتب المجلدة. ولا يبدو من هذا القول أن القاضي أحمد أراد به الحط من شأن عملهم، إذ جعل بهزاد البطل في كتابه، وكان يقارن المصورين في زمانه بالمعلم العظيم. والعبارات التي استخدمها ليست واضحة لنا اليوم، إلا أن وصفه لأصحاب المواهب في القرن السادس يظهر قوياً.

وهناك، أخيراً، صادقي أو صادق بك (١٥٣٣-١٦١٠) وكان هذا مصوراً وخطاطاً نشأ في بلاط الصفويين، ووضع كتاباً في التصوير عنوانه «قانون الصور»[٢٤]، ويتضمن آراء فلسفية وتفسيراً صوفياً للفنون أكثر منه عقلانياً، وآراء معاصريه، وبالأخص آراء في ممارسة التصوير تجعل كتابه في مصاف الكتب العملية (الأدلة) والمصادر التي استخدمها إيف بورتر في وضع مقدمة عامة إلى صناعة الكتاب[٢٥]، وهناك نصوص أخرى متوفرة من القرنين السادس عشر والسابع عشر مثل السيرة الذاتية التي وضعها المصور البوهيمي سياوش[٢٦]. وكتاب مصطفى علي «مناقبي هونارفاران» (فضائل الماهر) بالتركية العثمانية فضلاً عن مصادر أخرى لخصها كليمان هوار[٢٧].

وما زال هناك الكثير من العمل ينتظر الانجاز، ولا يقتصر على اكتشاف ونشر نصوص أخرى من هذا النوع تتناول المصورين والتصوير، وحسب، وإنما بالأخص تفسيرها كذلك على مستويات مختلفة. ثم إنه من الضروري وضع قاموس بمفردات اللغة المستخدمة لمناقشة فن التصوير وربما تطور هذه المفردات على امتداد القرون. ومن الممكن، بعد، تحديد البيئة الاجتماعية والفكرية التي كانت تحيط بالمصورين، على الأقل في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ثم تبين إمكانية الإفادة مما لدينا من المعلومات التفصيلية الخاصة بهذا العصر المتأخر نسبياً لمعرفة الحقب

الأسبق. والواقع أنه بالإمكان متابعة دراسة سير (بروسوبوغرافيا) حقة للمصورين الفرس، وهي موجودة ووضع خطوطها استشوكين وروبنسن وانطوني ولش، واعتنى بها بالأخص س. كاري ولش، وجميعهم حاولوا مطابقة الأسماء الواردة في النصوص ورسم الأسماء الممهورة على المنمنمات. وهذه النصوص تحتوي على عناصر ستتيح لنا ذات يوم تحديد منظومة أو منظومات الفكر الفلسفي الذي يستند إليه فن التصوير ونشاطات المصورين فضلاً عن الأساطير التي تعين أصول الفن وإبداعات الفنانين(٢٨). وعلى مستوى عملي أكثر مما تقدم وصف الرحالة الغربيين في القرن الثامن عشر أمثال ج. ب. س شاردان وجان - بابتيست تافرنييه تنظيم فئة الحرفيين الفرس في المدن والبلاط والكثير من ابداعاتهم. ولسوف يكون من المثير للاهتمام الجمع بين هذه المراجع والتعليق عليها.

فن التصوير والأدب: لطالما استلهم فن التصوير عند الفرس، كما سوف نرى في الفصل الرابع، موضوعاته من الأدب. بيد أن ثمة علاقات تربط في الواقع بين هذين الجنسين من الفن وتتجاوز مستوى التطابق المباشر بين النص والصورة.

وأول هـــذه العلاقات هـــو النقد. ففي إيران، كما في سواها من البقاع في العالم الإسلامي، اقتصر النقد الفني والراقي، على العموم، على الشعر. ولقد تساءل بعض الكتاب المحدثين إن كان فـــي نقد الشعر مـــا يفيد فـــن التصوير(٢٩). وذلكم سؤال مشروع؛ وحسبنا أن نذكر في هذا المجال نصاً من شرف الدين رامي يعود تاريخه إلى عام ١٤٢٣ ويرتب فيه كاتبه الأبواب التي للشاعر أن يعرض فيها وصف جسم الإنسان ويقومها. ويضمن رامي في كتابه وجرياً على النهج الذي أخذ به العالم الإسلامي منذ القرن الحادي

عشر، وصفاً تحليلياً بسيطاً وآراء في إبداع الصور، والاستعارة والتشبيه، وسار في ذلك على مبدأ الكتب العظيمة التي وضعها [عبد القادر] الجرجاني. لكنه نادراً ما يراعي في وضع المصطلحات الدقة والعناية بالمعاني، إلا أن هذه المفردات كانت، مع ذلك، تقابل بين ضرورات الشعر والتصوير، وهي جديرة بدراستها مفصلة لإرساء ما يمكن وصفه بالسياق الجمالي للبيئة الثقافية المختلفة التي رعت فن التصوير وقامت على إنشائه أو كانت تتذوقه. ولسوف نعود إلى هذا الموضوع في الفصل الخامس.

والمستوى الآخر للعلاقة بين الشعر والتصوير هو الدور الذي يضطلع به فن التصوير في الحكايات أو في وصف شؤون أو أحداث في الأدب الفارسي. فكتاب الملوك (الشاهنامة) الذي وضعه أبو القاسم الفردوسي (٩٣٤؟ -١٠٢٥/٢٦) وسواها من الملاحم، وخاصة الأشعار الغنائية والصوفية لنظامي (١١٤١-١٢٠٩)، وجلال الدين الرومي (١٢٠٧-١٢٧٣) والعطار (حوالي ١١٤٢- حوالي١٢٢٠) جميعها كانت حافلة بالإشارات إلى التصوير بصورة مباشرة وغير مباشرة. وهذا موضوع تناوله ج. كريستوف بورجل مفصلاً في دراسته عن نظامي(٣١). وهذه الأشعار هي، أحياناً، وصف واحد بدرجات تقل أو تكثر، لقصور ضخمة باهرة، مثل قصر الخورنق في العراق، أو ذاك الأثير لدى الملك بهرام غور الساساني في إيران، الذي عرف بالبطولة الخارقة حتى أنه يعد من أساطيرهم، وكانت جدران قصره مزينة بالرسوم. وهناك موضوعات أدبية كثيرة يتدخل فيها موضوع التصوير، مثل الهيام بالحبيب من أول نظرة إلى صورته، وكشف محتال بفضل معرفة فن رسم الأشخاص، ومباراة بين مصورين لمعرفة أيهما

أقرب إلى الحقيقة في تصويره. ويقع المرء في عدة قصائد لنظامي، والتي غالباً ما تكون مزينة بالصور، على أمر مختلف. فيصور لنا الشاعر خروج الملك بهرام بحثاً عن الأميرات السبع اللواتي يجدهن في قاعات مختلفة الألوان، ولا ينفك الشاعر عن العودة إلى التناقضات. أو المفارقات على الأقل، بين كل أشكال التشخيص: ليبين طبيعة أو حقيقة واقعة عبر الظاهر، ليفتن ويخدع في ذات الوقت بمظهر جمال أشياء غير موجودة في الواقع، وهلم جراً. وهاكم مثالاً آخر: إن كل قصة الملك خسرو ومحبوبته شيرين هي، بين أمور كثيرة أخرى هامة في نظرية الجمال والتي سوف نعود إليها لاحقاً، تعليق على قيمة الانطباعات البصرية وذكريات بطلي القصة. ومثل هذه الأفكار تعود إلى أفلاطون والفلسفة الإغريقية التقليدية، سوى أنها تكتسب لوناً إسلامياً أو مسيحياً في مجرى أزمات تحطيم الأصنام التي عصفت عبر القرون، وظهرت مثلاً في تفسيرات الآية القرآنية التي تروي قصة زيارة ملكة سبأ للملك سليمان (الآية١٧، السورة٤٤)، وهذا موضوع آخر كثيراً ما كان يظهر في رسوم المصورين، ولئن كُتب الكثير عن نظامي وعطار[٣٢] ودلالة الرمز عند المسلمين[٣٣]، فإن ثمة كتاباً عديدين لم يلقوا مثل هذه العناية بالدراسة، وخاصة أدباء القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وللمرء أن يفترض، طالما أن الأدباء أدركوا جميعهم بطرقهم الخاصة موضوعات الفكر الجمالي العام، أن المصورين كانوا يدركون في تلك الحقبة هذه الأفكار: وقصارى القول، أن هنالك مهمة ضخمة وصعبة تنتظر الإنجاز لاستخلاص الإشارات والتضمينات المباشرة وغير المباشرة، إلى نشاطات المصورين والأعمال الفنية وصولاً، ولو افتراضاً، إلى فلسفة جمالية.

المخطوطات والمجموعات

إننا لا نجد متحفاً ولا مجموعة تيسران لنا الإلفة بمختارات تمثل التصوير الفارسي. ذلك أن ما يوجد على الورق يجب إحاطته بالعناية ووقايته من الضوء بمنع كشفه للعيان فترة طويلة من الوقت. كذلك فإن معظم الرسومات موجودة داخل كتب يصعب تركها مفتوحة لفترة من الزمن دون أن يصيبها الضرر. ثم وإن يكن هناك اختلافات هائلة بين المؤسسات كما بين الإجراءات التي تتبعها البلدان على اختلافها فإن معظم هذه الصور لا توجد في متاحف منظمة لعرض ما لديها من الأعمال للجمهور، وإنما هي محفوظة في مكتبات مخصصة ليطالع فيها أفراد في جو من الهدوء والسكينة، وليس لعرض كنوزها. كذلك لا بد من امعان النظر طويلاً وبعناية في الصور الصغيرة للإحاطة بصفاتها. وإذن فإنه من المستحيل في الواقع النأي عن دراسة طبعات المخطوطات بانتظام. وإذا سلمنا بأن التعرف المباشر إلى المخطوطات الأصلية ضروري، إن عاجلاً أو آجلاً، فسوف أعرض للمخطوطات كمجموعات أولاً، تاركاً لآخر المطاف تلك الحالات القليلة التي تتصل بمخطوطات إفرادية صدرت في مجلدات مستقلة.

إن أغنى خزائن المخطوطات وأشدها تنوعاً موجودة في متحف طوب كابي سراي، باسطنبول، حيث توجد المجموعات العثمانية الرسمية، ومتحف الفن التركي والإسلامي الذي يضم بعض المنمنمات الجميلة، ومكتبة جامعة اسطنبول الغنية بخزائنها. والكثير من القوائم (كتالوغ) الموجودة قديم ولا تطابق دوماً حالة المخطوطات فعلاً. وجدير بالذكر أن المجلدات الضخمة التي نشرها اف. إي كاراتاي تحتوي على عناوين المخطوطات كافة، المزينة بالصور أم غير المزينة[٣٤]. أما الأعمال التي نشرها استشوكين وفهمي أدهم

فيعتورها النقص وقد تجاوزها الزمن(٣٥). وبعض الأعمال العامة تحتوي، كما سبقت الإشارة، على بعض الصور الجميلة، وهي ممتعة للناظر إلا أنها غير مفصلة بما يفي بمقتضيات علم الفهرسة الحديثة(٣٦). وبعد فإن يكن متحف طوب كابي سراي يدأب على عرض مجموعة مختارة من الروائع التي تضمها كنوزه، فإنه من الصحيح أيضاً أن الوصول إلى المجموعة الأغنى من المنمنمات الفارسية صعب المنال.

والواقع أن مجموعات اسطنبول والتي منها جاء العديد من كنوز المجموعات الأوروبية والامريكية، تشمل كافة الحقب بدءاً من القرن الرابع عشر وتحتوي على وجه الخصوص المجلدات (الالبومات) الكبرى من القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ولا يضارعها من حيث الغنى والأصالة إلا ما يواجهه المرء من صعوبة في دراستها واستيعابها. ولقد كُتب الكثير عن هذه الألبومات أو الزهور، كما يصفها أدل، وقيل فيها آراء مختلفة ومتعارضة(٣٧).

هناك أربعة أجزاء تشمل فترات مختلفة وهي، hazine 2152, 2153 2154, 2160. والجزء الأول H.2152 معروف جداً بوصفه البوم بايسنقر، لاحتوائه على عدة نصوص تعود إلى عهد ذلك الأمير التيموري وراعي فن الكتاب، وهو يضم ١١٤ نموذجاً من فن الخط و٣٦١ رسماً، وآخرها مؤرخ عام ١٤٥٥. وعرف الالبوم H2153 أحياناً بأنه أحد البومات الفاتح، نسبة إلى فاتح القسطنطينية. ولكن الأرجح أنها مجموعة قام بجمعها يعقوب بك، وهو أمير تركماني من سلالة آق قيونلي التي حكمت غرب إيران (١٤٧٦-١٤٩٠). وتضم هذه المجموعة ٥٤٦ صورة ورسماً، وتحتوي معظم صور الأشخاص التي تنسب إلى سياه قلم، أي القلم الأسود، الذي سوف نعود

للحديث عنه لاحقاً (انظر الأشكال٢٥،٢٦،٦٥). أما الجزء H2154 فقد صنف لبهرام ميرزا ابن الشاه اسماعيل الصفوي (حوالي١٥٠٥-١٥٢٤) في منتصف القرن السادس عشر، وتضم هذه المجموعة ١٤٤ رسماً والنص الشهير الذي وضعه دوست محمد في تاريخ فن التصوير الفارسي، ومجموعة بديعة من رسومات القرن الرابع عشر، علماً بأنه قصد أن يكون هذا الالبوم كتاباً في تاريخ فن التصوير. وأخيراً هناك الجزء H2160 ويحتوي على ١٣١ صورة، بينها عدة صور تنتمي إلى المجموعة المرتبطة بالقلم الأسود (سياه قلم)، وهي تنسب عموماً إلى جماعة تركمانية، لعلها إحدى سلالات القبائل شبه الرعوية التي حكمت غرب إيران وآسيا الصغرى في القرن الخامس عشر.

وهذه الالبومات الأربعة هي الأشهر، وبالأخص منها تلك التي تحتوي على الصور الأدعى للاهتمام من الناحية التاريخية أو الأشد جمالاً. ولكن هذه الالبومات ليست كل ما يضمه طوب كابي سراي. فهناك مجموعات أخرى في مكتبة جامعة اسطنبول، ولسوف أعود لتناول إحداها. بيد أن الألبومات الأربعة ككل، والتي جئنا على وصفها آنفاً تفوق المجموعات الأخرى من حيث تنوعها وأهميتها.

بعد اسطنبول نجد المجموعات التي تحتويها المكتبة الوطنية في باريس، والمكتبة البريطانية ومكتب الهند بلندن، والمكتبة الوطنية بفيينا، والمكتبة الوطنية ببرلين، ومكتبات جامعة اكسفورد (بودليان)والمكتبات العامة بأكاديمية العلوم في سان بطرسبورغ، ومكتبة تشستربيتي بدبلن، ومجموعة كالوست غولبنكيان بليشبونة، والمكتبة الامبراطورية القديمة، المعروفة بـــ«غولستان»، بطهران. وقد صدرت مطبوعات حديثة نسبياً عن بعض هذه

المجموعات[٣٨]. وبما يخص باريس من المستحسن غض الطرف عن النصوص المرافقة للقوائم القديمة التي نشرها بلوشيه ومطبوعاته الأكثر عمومية، لكن الرسومات التوضيحية المصاحبة ما تزال تنطوي أحياناً على فائدة، ولو على سبيل الاستئناس؛ والأجدر بالمرء أن يطلع على أعمال فرانسيس ريتشارد والقائمة (الكتالوغ) البديعة التي صدرت بمناسبة المعرض الذي أقامه هذا الكاتب سنة ١٩٩٧- ١٩٩٨[٣٩]. وبما يخص برلين، فقد نشر م. ابسيروغلو الألبوم الضخم المسمى ديتز مع نظام ترقيم للوحات يكاد يستحيل استخدامه[٤٠]. أما المجموعات المحفوظة في سان بطرسبورغ فمن اليسير الاطلاع على جزء منها على الأقل، في الكتالوغات التي صدرت لترافق المعارض في أوروبا وأمريكا معاً، وفيها يمكن للمرء العثور على المراجع اللازمة عن المطبوعات الأقدم عهداً ويصعب إخراجها من موضعها[٤١]. أما جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقاً فلدينا منها الكتيب الذي وضعته كارين روهر دانتز[٤٢].

وثمة مخطوطات أخرى، وهي هامة أحياناً، أغنت مقتنيات خزائن الكتب في المكتبات العامة والجامعية مثل جامعة أدنبرة ومكتبة جون رايلندس في مانشستر ومكتبة جامعة أوبسالا [السويد] والمكتبات العامة في ميونيخ ونيويورك، ومتحف دلهي، وجامعة برينستون، وأكاديمية علوم أوزبكستان بطشقند. وفي حدود علمي لم تنشر مؤخراً لوائح رفيعة المستوى إلا ما صدر عن مكتبة بييربونت مورغان في نيويورك والمكتبة العامة في نيويورك، وذلك بفضل الجهود الحثيثة لبربارة شميتز.

وهناك متحفان يتمتعان بمجموعات رائعة من الرسومات. فهناك أولاً مجموعة ذي فريرغاليري وآرثر ام ساكلر غاليري في واشنطن والذي غدا يمتلك مؤخراً مجموعة هنري فيفر الغنية، التي ظلت غير متاحة للنظر فيها

طوال ستين عاماً، ولها الآن كتالوغ مطبوع[٤٣]. أما بقية المجموعة، وخاصة الرسومات الشهيرة في متحف ذي فرير غاليري، فليس لمقتنياتها كتالوغ مطبوع. كذلك يفتقد المتحف الآخر متحف ميتروبوليتان للفن بنيويورك، لدليل مطبوع في وصف كنوزه العظيمة، وهو أضخم متاحف العالم، والوحيد الذي يضم سلاسل من الرسومات الفارسية المثيرة للإعجاب. وفي كلا المتحفين توجد الأعمال الفنية ضمن مخطوطات أو منمنمات مفردة (وسنتناول فيما بعد بعض هذه المنمنمات بالنقاش)، ولكن ليس هناك من وسيلة للاطلاع على هذه الأعمال إلا بزيارة المتحف. وسوى ذلك، هناك، خارج نيويورك وواشنطن، مجموعات هامة، وأن تكن غير كاملة، نجدها في متحف اللوفر، ومتحف الفنون التزينية في باريس، ومتحف الفن والتاريخ في جنيف (مجموعة بوزي)[٤٤]، والارمتياج في سان بطرسبورغ[٤٥]، ومتحف الفن الإسلامي في برلين، ومتحف فوغ للفن بجامعة هارفارد[٤٦]، ومتاحف بوسطن وكليفلند وسينسيناتي والكويت ودلهي.

وإنه لمن الصعوبة بمكان متابعة التقلبات التي تطرأ على المجموعات الخاصة من الرسومات. ذلك أنه على المرء، إن شاء رصد مصائر هذه المجموعات، أن يتابع عندئذ قوائم المزادات التي تعرض فيها الأعمال الفنية للبيع، وزيارة كبار تجار التحف في لندن ونيويورك وباريس، ثم يرصد المشترين. وهناك، بعد، الكثير من الأعمال البارزة هي الآن دفينة صناديق الأمانات في المصارف، في سويسرا وسواها؛ وقد عرفنا عدة حالات ظهرت فيها مجموعات بضع سنين ثم اختفت من جديد. ثم إن هناك استثناءات، حيث يمكن الاطلاع على مجموعات كبيرة خاصة في مطبوعات، مثل مجموعة عبد الله سودافار[٤٧]، وخليلي[٤٨] وادموند دي أنجر[٤٩]، وصدر الدين آغاخان[٥٠].

ومن النادر أن نقع على دراسة كاملة لعمل فني معين، وهو الواسطة المألوفة لمؤرخ الفن، في مجال التصوير الفارسي. وهذا يرجع لأسباب عدة، من أبرزها تشوش موضوع الدراسة: هل هو المخطوطة أم الألبوم، أي مجموعة صفحات تكون الرسومات مجرد جزء منها، أم هو صور بعينها، معزولة عن السياق؟ إن النزوع الراهن، الآن عند نهاية هذا القرن، هو النظر في الأمر بمصطلحات علم الفهرسة، بتناول المخطوط ككل. وهذا النهج حديث العهد، وما تأتى عنه من نتائج لم يلغ النتائج التي أتى بها قرن من الدراسات التي ركزت على المنمنمات المقتلعة من بيئتها. ويتوارد إلى ذهن المرء بضعة أمثلة عن كتب تختص بمخطوطات إفرادية، ومعظمها غني بالتعليقات حول مختلف الموضوعات في هذا الحقل(٥١).

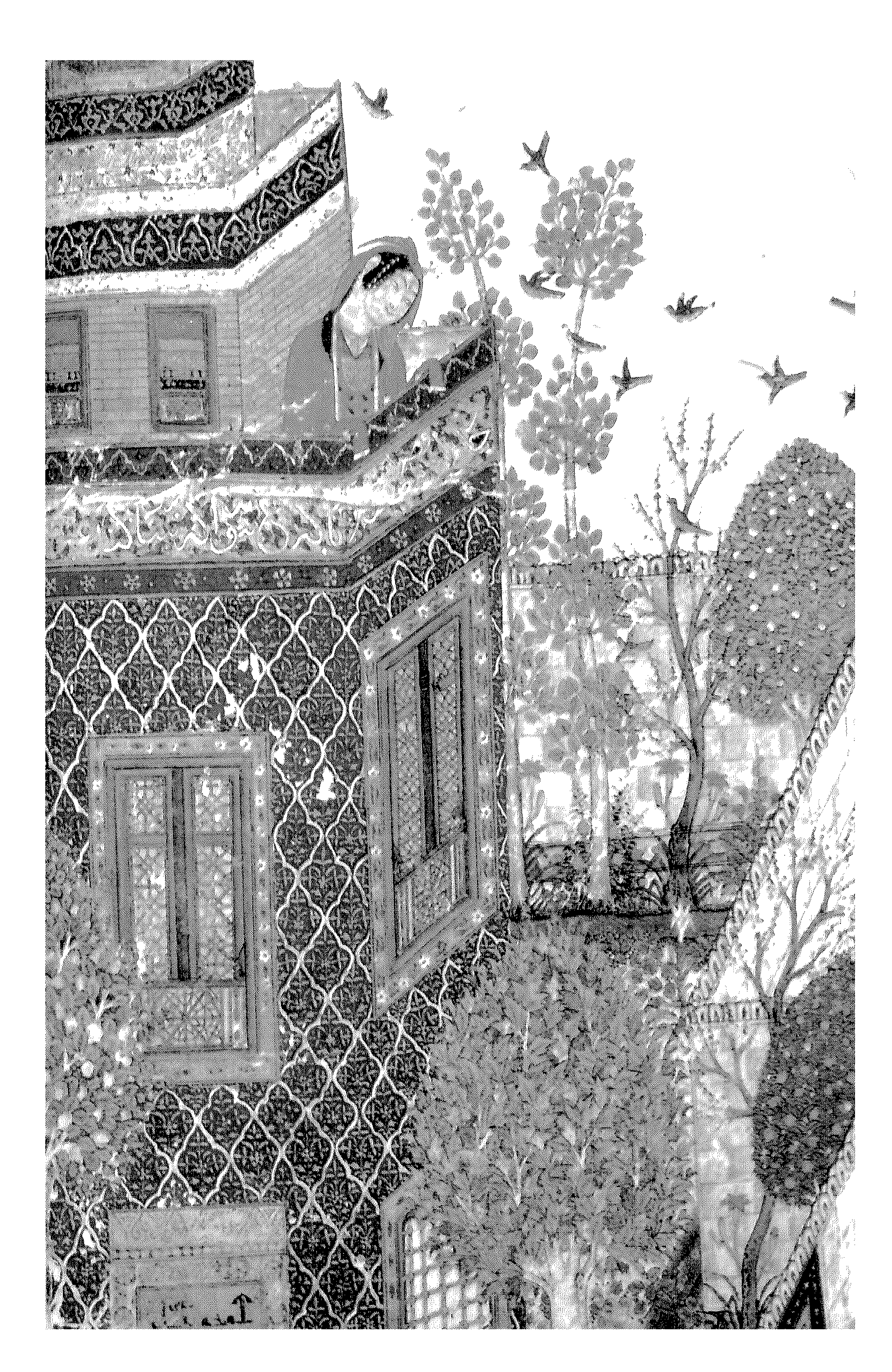
يشير ثبت المصادر والتعليقات والآراء في المصادر المتوفرة للباحثين، أو لكل من شاء الاطلاع على فن التصوير الفارسي، إلى عدة استنتاجات.

فأولاً ليس بالإمكان إنكار صعوبة الاطلاع على فن التصوير هذا. فهناك صعوبات عملية تعترض هذا المسعى مما يرجع في بعضه إلى طبيعة الأماكن والمؤسسات التي تقوم بحماية آثار هذا الفن. ثم إن هناك مصاعب لغوية كذلك تعترض هذا الجهد، نظراً لأنه من الضروري أن يكون المرء متمكناً من التركية والفارسية والروسية والألمانية، وإن تكن الانكليزية، والفرنسية بدرجة أقل الغالبة على الأبحاث، حتى يتمكن من متابعة كل ما كتب فيها والتعرف إليها بنفسه. وهناك، بعد، مصاعب أكاديمية، نظراً لأنه كثيراً ما تخلو حتى المكتبات المتخصصة من العديد من الكتب والدوريات التي لا غنى عنها، والتي لا تتوفر إلا في قلة من المتاحف والمكتبات، وبعضها من الخزائن الخاصة. وتنشأ الصعوبات المنهجية بسبب من عدم

النظر عادة في النصوص المدونة والمصورات معاً، وهذا يجعل ما يبدو أمامنا موضوعان اثنان متقابلان، أحدهما يتناول الثقافة الإيرانية، والآخر يعني بالقيم الفنية.

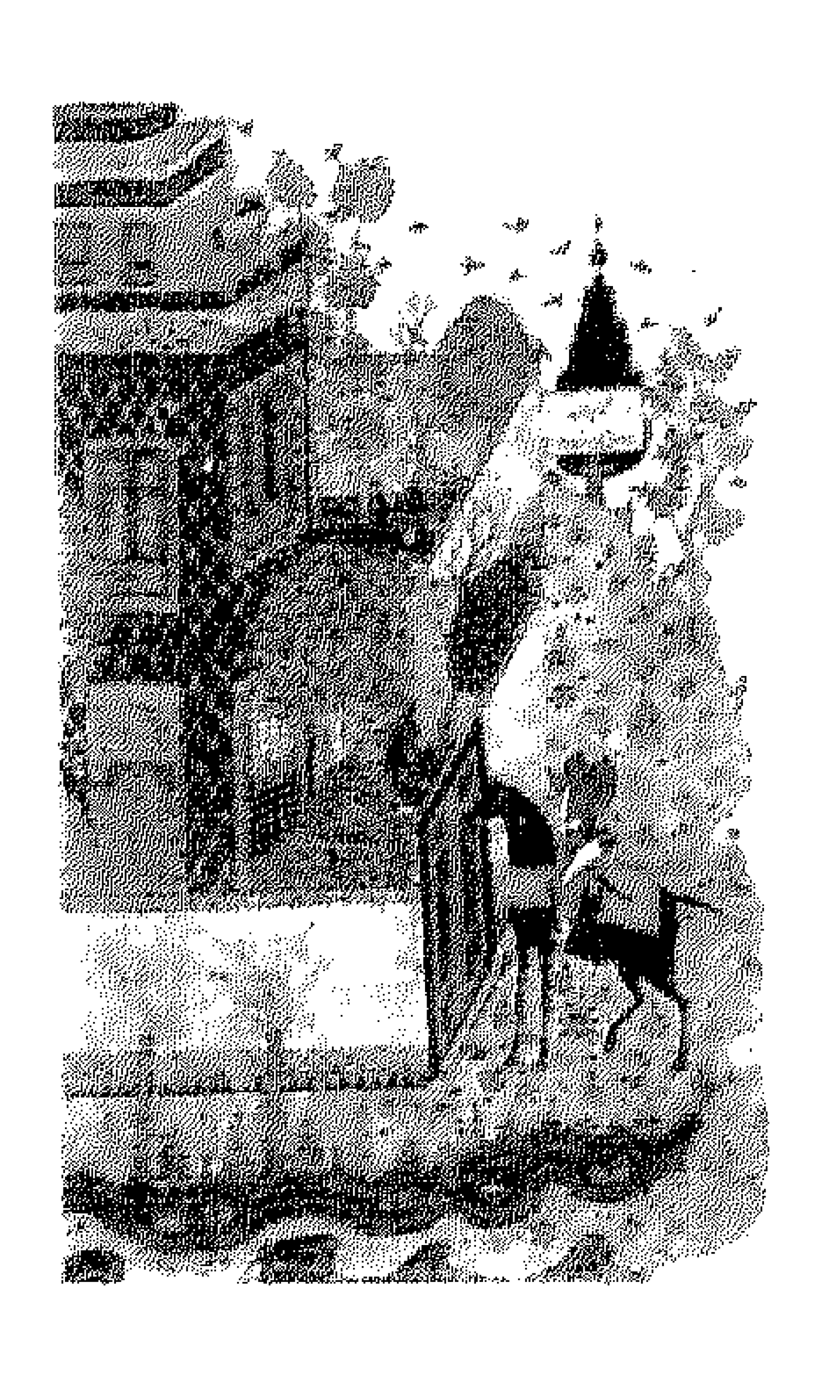
وإذا انتهينا مما تقدم واجهنا الافتقار شبه التام إلى كتب تمهد إلى الموضوع، تلك الكتب المرشدة التي تزيد عن كونها كتب عامة مبسطة. والواقع، أن المعضلة عميقة، إذ أن ما يفتقر إليه هنا هو شبكة من الفرضيات حول دور الفن في المجتمع. هل كان فناً عاماً مثل الفنون المسيحية في العصور الوسطى، وجزءاً كبيراً من الفن الغربي منذ عصر النهضة؟ أم كان فناً خاصاً، مثل فن التصوير عند المثقفين الصينين، والذي كان مشتركاً بين جماعات المتذوقين ورعاة الفن، وينتقل فيما بينهم؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة، ولو كانت أولية، من شأنها أن تتيح لنا الإشارة إلى اتجاه ربما أفاد منه الباحثون أو سواهم ممن يعنون بهذا الموضوع. وبعد فإن المعلومات التي أتى بها علماء الآثار واحتوتها المدونات وكشفت عنها الأعمال الفنية ذاتها لم تجمع حتى الآن على النحو الذي يتيح وضع إطار ينسج داخله أفراد ملاحظاتهم وأحكامهم.

وأخيراً فإن فن التصوير هذا لم يحظ بالمكانة التي يستحقها في تاريخ الفن. فنادراً ما توسل أهل الاختصاص في هذا الحقل بفن التصوير الفارسي في تأملاتهم في الفن. وأنا لم أصادف إلا بضعة فقرات في كتاب كينيث كلارك الشهير Landscape in Art حيث يحاول فهم دور الطبيعة في الفن(٥٢)، أو في مقدمة لورنس بينيون للكتالوغ المرافق لمعرض لندن عام ١٩٣١(٥٣). وهذا قدر شحيح حقاً. ولسوف أحاول في الفصل الأخير رسم طريق للنظر في هذا الفن في سياق التجربة البصرية كلها.



الفصل الثالث

السياق التاريخي والحضاري



تفصيل من الشكل ٢٠

إن تاريخ فن التصوير الفارسي، شأنه في ذلك شأن كل تاريخ الشرق الأدنى أو التاريخ الإسلامي، لايسلس قياده لتأريخ واضح ومحدد. فإن استطعنا أحياناً عزو أسلوب أو نهج في التصوير إلى سلالة أو ولاية، أو نسبته حتى إلى مدينة بعينها، أو ربما ربطه ببيئة اجتماعية أو حتى برسام معين، فإننا لا نستطيع أن نجعله متيناً بما يكفي لنرسي منهجاً من أي قبيل. ولقد طرح بعض الباحثين- أمثال إس كاري ولش أو باسيل روبنسن أو ارنست غروبه، وكل على هواه - تصنيفاً لهذا الفن يقوم على التقابل بين مستويات الأسلوب المعاصرة - مديني أم ريفي، رفيع أم متدن، إيراني أم تركماني - كما كان دائماً أو مخالطاً أحياناً أساليب أخرى. والأركان البارزة في هذا النمط من التصنيف أنه كثيراً ما يعتمد على الأحكام الذاتية، حتى وإن كانت التقابلات بين الجنس والنوعية حقيقية بما لا يقبل الإنكار. ثم إن هذه التقابلات يصعب تحديد موقعها في إطار تاريخ إيران السياسي أو الحضاري، إذ ليس من اليسير لنا أن نتخيل كيف تمت امتزاجات أساليب التعبير عملياً. وهكذا فإنه ما يزال أمامنا الكثير من العمل قبل أن نحدد وقائع فن التصوير الفارسي ويتسنى لنا وصفها، فضلاً عن تصانيف تلك الوقائع وتسلسل تاريخ تطورها.

ويبدو لي أنه من الأفضل، بالرغم من هذه القضايا التي تعتورها الشكوك، عرض إطار تاريخي ملائم لفن التصوير الفارسي. وعليه كان القصد من هذا الفصل عرض ست فترات أساسية يمكن تحديد إطار تاريخي وثقافي لها، ومجموعة من الأعمال المعروفة، ومركز أو مركزين محددين للإبداع الفني، وأحياناً أسماء بعض الفنانين، في الفترات اللاحقة. وتشمل مثل هذه الفترات، على ما يزين لي الفكر، الفترة الصغدية في آسيا الوسطى، وتقابل تقريباً مناطق أوزبكستان وطاجيكستان اليوم، في القرنين السابع

والثامن؛ وفترة الإيلخان في بغداد وتبريز ما بين ١٢٩٠و١٣٤٠؛ ثم فترة التيموريين الأولى ما بين ١٣٩٠و١٤٥٠، في سمرقند وتبريز وهرات؛ والفترة التيمورية الثانية، وخاصة في هرات، بين ١٤٥٠و١٥٠٠؛ ثم القرن الصفوي العظيم الذي حكم فيه شاه طهماسب (حوالي١٥٢٤-١٥٧٦)، وشاه عباس (حوالي١٥٨٨-١٦٢٩)، والفترة الممتدة من عام١٦٣٠ حتى ١٧٣٠. وهناك فترتان متوسطتان تحديد خصائصهما أكثر صعوبة وتقعان بين تلك الفترات الواضحة المتتالية: العصور الوسطى الإسلامية بين عام٧٠٠ وعام ١٢٩٠، والنصف الثاني من القرن الرابع عشر. ولسوف يتم تحديد الأعمال الرئيسة لكل فترة من هذه الفترات الثمان وثبت المصادر اللازمة، وتوفير مختلف الشروح لها وتاريخ ظهورها حسب السمات الخاصة بكل فترة وما نعرفه عنها.

بلاد الصغد قبل الإسلام

(القرنان السابع والثامن)

لقد تم اكتشاف المعالم الرئيسة جميعها في أعمال التنقيب العلمي، وتم تقديم ثبت المصادر الأساسية لها فيما تقدم[1]: والمواقع التي جرى فيها التنقيب هي بانجيكنت، وافراسياب، وبالاليخ تيبه، وفارشا وآجينة تيبه، والتي ينبغي التنويه بها بفضل عدد معين من الأعمال المكملة ظهرت مؤخراً ولم تحظ بعد بالدراسة العميقة أو أن دراسة وثائقها تتطلب أساليب ذات شأن[2].

كان اكتشاف التصوير الصغدي بعد الحرب العالمية الثانية أحد أعظم ما قدمه علم الآثار لتاريخ الفن من مساهمات، وتعادل التنقيبات التي جرت في بومبيي، وإن لم تحدث ضجة عظيمة. كان ما يسمى ببلاد الصغد، وفي هذه الصفة شيء من العسف، منطقة شاسعة لا يعرف لها حدود مؤكدة،

واحتلت يومئذ جزءاً كبيراً من جمهوريتي أوزبكستان وطاجيكستان وأجزاء معينة من تركمانستان وكازاخستان. وسكان هذه المنطقة ايرانيون من حيث اللغة والثقافة، وإن يكن هناك أعداد غفيرة من الناطقين بالتركية، ويرجح أن ثمة عالماً برمته من التجار والمغامرين من كافة أرجاء آسيا. وقد توفر لهذه المنطقة الثراء بفضل ما نطلق عليه اسم طريق الحرير، وكان، في واقع الحال، بين القرن الثالث والقرن الثامن، أحد محاور الاتصالات الكبرى، ويشمل كل ضرب منها، فأتاح انتقال الحرير والتوابل وسواهما من السلع والبضائع من منطقة إلى أخرى وسمح للتيارات الفكرية والدينية كالبوذية بالانتشار من الهند إلى الصين. ولأسباب عديدة توسعت هذه التجارة في القرنين السابع والثامن واغتنت الواحات الكبرى في آسيا الوسطى، بما في ذلك دونغهوانغ في الصين وحوض تاريم شمال التبت، فضلاً عن أراضي آموداريا (اوكسوس، في العصور الكلاسيكية)وسيرداريا (جاكسارتيس) والزيرافشان، الغنية بالمياه، وجميعها تقع شمال غرب الهندوكوش.

وكانت القوافل تسير عبر هذه الوديان قبل أو بعد أن تعبر الصحاري التركمانية التي تفصلها عن إيران ذاتها. وكانت الوديان تضم مدناً مستقلة، إن قليلاً أو كثيراً، وتقوم عليها سلالات إقطاعية محلية، وتعيش فيها وتمارس شعائرها طوائف لا ريب بأنها كانت تنزع إلى التسامح ككل الديانات المعروفة في آسيا وهي عدة أشكال من الزرادشتية والبوذية، والمسيحية واليهودية، والمانوية. ولقد فتح العرب المسلمون هذا العالم الذي تغلب عليه الثقافة الإيرانية، ثم ظهرت على حدوده بعد حين جيوش التانغ الصينية. وكان اصطدام الجيوش الصينية والعربية في معركة تالاس عام ٧٥١ أحد الأحداث التي تكاد تبلغ حد الأسطورة في تاريخ العالم، إذ تروي الأخبار أن من بين الصينيين الذين وقعوا في الأسر أربعة من صناع الورق. وكان أن عرّف هؤلاء العالم الإسلامي بهذه التقنية الثورية، التي انتقلت إلى أوروبا في

القرون التالية، وهكذا تقلصت كلفة صناعة الكتاب، فأدى ذلك إلى تبسيط عملية انتقال الكلمة المكتوبة وتيسير انتشار المعرفة والأفكار. بيد أن هيمنة التانغ والعباسيين، ثم غزو التيبت في القرن التاسع، أدى إلى افتقار بلاد الصغد التي كانت قبل ذلك حاضرة عظيمة تقبل عليها الأقوام من مختلف الجهات. وبالرغم من شح المعلومات المتوفرة يبدو أن عدداً كبيراً من الصغد انتقلوا إلى الصين ومنغوليا. ولعل أعقاب هؤلاء المهاجرين قد أدوا دوراً هاماً في القرون التالية؛ وربما بسبب هؤلاء استمرت الثقافة الإيرانية تدور في مدار صيني ثم عادت مع المغول في القرن الرابع عشر. ولكن هذا القول من قبيل التقدير وليس له الكثير مما يؤيده من الوثائق التي يركن إليها.

والرسومات التي تم الكشف عنها في المواقع الخمسة الهامة المعروفة تعود بتاريخها إلى نهاية القرن السابع وبداية الثامن، قبيل وصول الإسلام إلى تلك البلاد، وإن لم يكن تاريخ هذا الحدث واضحاً دائماً وليس في رموز الصور في هذه الجداريات ما يدعو للدهشة من حيث أنها تماثل ما عرف في الهند وحوض البحر الأبيض المتوسط: موضوعات دينية عظيمة في أماكن مخصصة للعبادة، تصوير لموضوعات معاصرة ونشاطات اجتماعية في قصور وبيوت خاصة (انظر الشكل٦)، روايات تاريخية مصورة على شرائط طويلة مزوقة تحيط بموضوعات أخرى. ولتاريخ الفن عموماً فإن هذه الشرائط التأريخية هي التي كان لها أعظم الأثر. وقد عثر على هذه الآثار خصوصاً في بانجيكنت، حيث يمكن للمرء أن يقع على صور لحكايات متوالية، أو ملاحم أو غير ذلك: كأن تروي قصصاً من أسطورة البطل الإيراني العظيم رستم ومعاركه وجولاته مع التنين؛ ثم مغامرات البطل الآخر سيافوش وافلاته من غواية امرأة، وهي قصة شبيهة بقصة يوسف وامرأة بوتيفار والتي تدعى في الرواية الإسلامية زليخة؛ وحكايات مثل حكاية الدجاجة التي تبيض ذهباً؛ ومعارك الأمازونيات؛ ثم، وياللعجب، قصة



الشكل (٦):

اللعب بالنرد، أوائل القرن الثامن، من بانجيكنت (طاجيكستان). متحف الأرميتاج، بطرسبورغ. جرى رسامو بانجيكنت على عادة لصق قصاصات تروي القصص في لوحاتهم، أو لتصوير الحياة اليومية، كما في هذه اللوحة، ضمن قصة ما.

إرضاع الذئبة لروميلوس وريموس. وبعض هذه القصص معقد يصعب فك رموزها، إلا أن المشكلة العامة التي تطرحها غاية في البساطة: هل هذه السلسلة من الصور هي كتب مصورة، مثلما غالباً ما تكون الصور الروائية في العالم المحيط بالبحر الأبيض المتوسط؟ إن وجود الكتب المصورة في آسيا الوسطى قبل الفتح الإسلامي أمر مثبت بفضل ما عثر عليه من شذرات الكتب المانوية التي عثر عليها في توفان في حوض تاريم، وهي مزينة بالنقوش أو رسوم لأشخاص، دون إطار قصصي. ولعل هذه الرسومات، على الورق، تعود إلى القرن الثامن. ولكن هذه الكتب الدينية لا تثبت وجود فن للكتب الدنيوية، والواقع أن النقاش حول مصادر التصوير عند الصغد ما زال مفتوحاً. وأهمية هذا الموضوع لبحثنا تكمن في أن وجود هذه الكتب المصورة قد يفسر العلاقات الشكلية والرمزية بين بعض رسومات بانجيكنت

ومنمنمات القرن الرابع عشر والتي جرى اقتراحها[٣]. واحتمال استمرارية الأساليب والموضوعات يطرح أمامنا مختلف المعضلات العملية التي هي أبعد ما تكون عن الحل. ومن ذلك كيف حفظت هذه الموضوعات الصغدية وأين؟ وبأية لغة دونت هذه النصوص المفترضة؟ وكيف لنا أن نتخيل الحياة الثقافية في مجتمعات الصغد أوسواها؟

ويلوح أن المجموعات الكبرى من الفن الديني قد تأثرت بشكل خاص بفن الهند الذي جاء مع البوذية، إلا أنها تعكس أيضاً الممارسات المحلية، مثل جدارية بانجيكنت الشهيرة والتي تصور مشهداً جنائزياً يضم نعشاً من الخشب مغطي بقبة بديعة. وكثيراً ما تصور الموضوعات الدنيوية غير الحكايات مآدب فخمة عامرة أو مشاهد من الحياة اليومية: أقدم صورة للعبة النرد في بانجيكنت، صيد نمر في فارشا، استقبال سفارة من الشرق في أفراسياب. وإن



الشكل (٧)

رأسان لاثنين من التجار (تفاصيل الشكل ٣).

لاحظ الفارق في لون البشرة الذي ينم عن العرق أو المكانة الاجتماعية، والصورة شبه الجانبية للوجهين، وتعبير العينين، والملابس المعقدة.

كثرة وتنوع مشاهد الحياة الدنيوية، من بين الكثير سواها، هي ما يميز التصوير عند الصغد عن التصوير في حوض تاريم أو واحات خوتشو وقيزيل، حيث تغلب الموضوعات الدينية البوذية، والتي يعبر عنها أحياناً بأساليب بدائية قوية.

والسمات الشكلية والتعبيرية لفن التصوير في آسيا الوسطى تثير أشد الاستغراب نظراً لأن أصوله ما تزال غامضة كل الغموض. والخلفيات هي حمراء أو سوداء، صفراء أو زرقاء، وعلى الدوام تقريباً دون إشارة إلى منظر طبيعي، والأشكال الإنسانية أو الحيوانات (وخاصة الخيول) والمباني ومختلف الأشياء واضحة المعالم وذات ملامح كثيفة وخط واثق (الشكل ٧). والألوان غنية والظلال تكاد تكون معدومة. وثمة عدد ضئيل من التقاليد الفنية التقليدية المتعارف عليها في العصور المتأخرة تذهب أحياناً إلى العمق أو الغموض في رسم الجسم، بيد أنه ليس هناك من أثر في هذا للنزعة الإيهامية الكلاسيكية التي عرف بها فن بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط.فهذا فن خطي دقيق في تصوير التفاصيل، ويعتمد تبسيط الإيحاءات والتوضعات ليكفل للناظر دقة الإدراك. وأحد النتائج البارزة لهذا الأسلوب أنه يقدم الدليل على وجود عدة جماعات قومية واجتماعية في آن واحد، ويتجلى ذلك في لون البشرة وملامح الوجه والسلوك. ومما هو جدير بالملاحظة العناية في هذه الرسوم بالملابس والأدوات التي يستخدمها الأشخاص فيها. ويمكن معرفة مجموعات واسعة من الأنسجة على أساس هذه الرسومات، التي تبين أهمية الأشخاص الذين يمثلون الطبقات العليا فيها، ولعلهم من تجار مدن آسيا الوسطى، إذ تتجلى مكانتهم بما يرتدونه من الملابس أو الأشياء التي يحملونها.

وثمة جانب يعتوره الشك في أمر هذه الرسومات، وهو قضية قيمتها التاريخية. فإيران قبل الإسلام كانت تعرف عموماً عبر تاريخ الأسرة الساسانية والفن المرتبط بهذه الحقبة، وهي السلالة التي سيطرت على إيران كلها من جنوب بغداد حالياً، وأخذت بمناوشة مختلف القوى الشرقية لتنازعها الحدود وتشن الحرب على الإمبراطوريتين الرومانية والبيزنطية للسيطرة على تجارة المشرق والمحيط الهندي. وما عدا نص واحـــد سبقت الإشارة إليه(٤)، يكاد لا يعرف شيء عن فن الساسانيين، وإن كان وجوده مؤكداً. ولعل هناك انعكاسات لهذا الفن في ما اكتشف من أعمال الجص المنقوش في الحفريات في مواقع قصور ودور لا يعرف لها تاريخ على أي قدر من الدقة. فهل بوسع المرء أن يأتي بتفسير، ولو جزئياً، لثراء فن التصوير الصغدي على أساس صورة ساسانية مفقودة؟ والحق أن هناك من الباحثين من يذهب هذا المذهب، والموضوع جدير بمزيد من الدراسة(٥).

والرسومات التي صدرت عن آسيا الوسطى مثيرة للاهتمام في حد ذاتها، وهي تقود إلى استخلاص نتيجتين أيضاً. فأولاً هذه المنطقة بالذات من آسيا الوسطى والتي تقع بين بحر قزوين وجبال وسط آسيا كانت قبل الفتح الإسلامي مركزاً للتلاقح الفكري والإثني والديني والفني. فهنا التقى الناس والموضوعات والأشكال من كل حدب وصوب وأقاموا منطقة خصبة،تدعو للعجب، لكل جنس من أجناس الفنون البصرية، وإن كنا لا ندري شيئاً عن الذوق الأدبي عند الصغد أو ندرك طبيعة ما قد كان لديهم من الوعي بتاريخهم. أما النتيجة الأخرى فهي إقرار بالافتقار إلى يقين. فهل كانت الظاهرة الصغدية حادثاً عارضاً في تطور هذه المنطقة، ولم تترك من ثم خلفاء حقيقتين يرثونها؟ أم أن العلم الحديث يجهل السبيل إلى استقصاء وجود الأسلاف وتفسير أعمالهم وآثارهم اللاحقة.

العصور الوسطى الإسلامية

(٧٠٠-١٢٩٠)

إن نصف الألفية التي امتدت ما بين سقوط الامبراطورية الساسانية والمدن الصغدية وحتى الغزو المغولي في القرن الثالث عشر تشكل فترة من فترات التاريخ الإيراني التي لا تسلس قيادها للتلخيص البسيط. وكان الحدث الحضاري الحاسم في تلك الفترة هو غلبة الإسلام في المنطقة، وكانت السرعة التي تم بها ذلك تختلف باختلاف الأقاليم التي دخلها. ومنذ القرن العاشر أخذت هوية إيرانية قوية بالتعبير عن نفسها عبر شعر جديد، بشكليه الغنائي والملحمي: فوضع الفردوسي «كتاب الملوك» في أفغانستان حوالي سنة ١٠٠٠، وعاش نظامي صاحب الخماسي الشهير في آزربيجان سنة ١٢٠٠؛ ثم كان أن دوِّن هذا الشعر بأحرف عربية مستحدثة لتلائم الفارسية، بعد أن كان يلقى شفاهة ويتداوله الرواة. وكانت إيران تُحكم، سياسياً، من الخليفة العباسي في بغداد، حيث اضطلع الإيرانيون بدور هام لم يقتصر على الحكومة وحسب، بل شمل كل مجالات الثقافة أيضاً. وظهرت يومئذ السلالات الحاكمة المحلية في كل مكان من أرض الخلافة، كالصفاريون والسامانيون في الشرق، والبويهيون في الوسط والغرب؛ وفي مطلع القرن الحادي عشر ظهرت السلالات العسكرية من الترك – الغزنويون والسلجوقيون– الذين استولوا على السلطة في أقاليمهم وكانوا غالباً ما يأخذون بثقافة إيرانية إسلامية أو ينقلونها، كما كان شأنهم في الهند، مثلاً. فلقد كانت هناك اختلافات كبرى على الدوام بين شرق إيران وشمال شرقها (أفغانستان، وآسيا الوسطى حيث المدن الكبرى كبخارى وسمرقند ومرو وبلخ ونيسابور وهرات وغزنة) وبين غربها الذي كان أبطأ في تطوره ضمن

مدار العالم الإسلامي (مناطق أصفهان ويزد وشيراز وكرمان). وبين هذه وتلك تقع منطقة العبور التي تضم الري (غير بعيدة عن طهران اليوم) وقم وهمذان وقزوين، وكانت هذه مراكز الحكم والتجارة والدين. وأخيراً شكلت آزربيجان والقوقاز، في الشمال الغربي من المنطقة، حداً فاصلاً غنياً إلا أنه يفتقر للاستقرار، بين العالم الإسلامي، ويشمل إيران، من جهة، والعالم الوثني، والمسيحي يومئذ (آرمينيا وجورجيا) من جهة ثانية. وكانت المراكز الرئيسة فيها تبريز ومراغة وغانجا وناخشيوان حيث نشأ شعر غنائي مثير للدهشة، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر في عالم إيراني كان قد غدا تركياً إلى حد كبير.

ولئن يكن من الممكن فصل الخطوط الكبرى في التاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي واللغوي والأدبي والثقافي على هذا النحو، فإنه من الأشد صعوبة تبين طبيعة العلاقات التي قامت بين مختلف المراتب في التصنيف التاريخي. فماذا أصاب التصوير، بين أمور أخرى، في هذا التاريخ الثقافي المضطرب؛ إن المعلومات الشحيحة التي بلغتنا تقع في ثلاث مجموعات:الرسوم الجدارية، والمخطوطات، والخزف.

الرسوم الجدارية: نستطيع أن نلمح الرسم الجداري المعروف عبر النصوص المتوفرة من تلك الفترة، من خلال التنقيبات في نيسابور ولاشكري بازار (انظر الشكل ٤و٥)، مثل اكتشاف الأضرحة في خارقان. وفي نيسابور تتألف الرسوم في جلها من لوحات زخرفة نباتية تغطي الجدران بأكملها وكأنما لتوضح فكرة «الخوف من الفراغ» المنسوبة إلى علم الجمال الإسلامي. وهناك قطعة كبيرة تمثل فارساً وسيماً على صهوة جواده وعدداً من رؤوس رجال مصورة بأساليب مختلفة اختلافاً شديداً؛ وما تبقى أمامنا

إنما هو جزء من تكوينات أضخم ولا نعرف شيئاً عن موضوعاتها. ومن هذه القطع الأصيلة على الخصوص زخارف المقرنصات، أي عناصر «التكوينات الهندسية ذات الأبعاد الثلاثة» التي كثيراً ما نصادفها، بدءاً من القرن الحادي عشر، على القباب والمناطق البينية من المباني المزخرفة بتكوينات نباتية أنيقة. وتبرر غلبة الموضوعات غير المشخصة الفرضية القائلة أن فن نيسابور يعكس ذوقاً إسلامياً جديداً أكثر مما يعكس المدارس الدنيوية في إيران قبل الإسلام. ويؤكد هذا أعمال الخزفيات الشهيرة الغنية بالنقوش والمتنوعة أشد التنوع والتي ارتبطت بهذا المركز السياسي والاقتصادي والثقافي الكبير في القرون الوسطى.

ورسوم لاشكري بازار أدعى للاهتمام بسبب الموقع الذي اكتشفت فيه. فقد جاءتنا هذه الرسوم من قصر أمير من الغزنويين، وهم سلالة تركية الأصل استولت على شمال الهند في القرن التاسع، ووضع لها الفردوسي «كتاب الملوك» (الشاهنامة). وكما في الرسوم عند الصغد يجد المرء أميراً لا تظهر صورته تحيط به المحظيات، والكل وقوف وقد رسمت الثياب بأدق تفاصيلها. والأشخاص يقدمون في بعدين؛ ورسم الوجوه مبسط إلى درجة كبيرة تجعلها تشبه أقنعة لحفلة تنكرية. وحتى هذا التفصيل يحيل فن لاشكري بازار إلى تقاليد الرسم قبل الإسلام، صغدية كانت أم بوذية. فكيف لنا أن نفسر الفروق بين رسوم نيسابور ومثلها التي وجدت في لاشكري بازار؟ أهي اختلافات مصدرها الإقليم؟ أم ينبغي نسبتها إلى اختلاف رعاة الفنانين، فهم مرة من أهل المدن،ومن الأرستقراطية العسكرية مرة أخرى. والموضوع جدير بالدراسة.

إن قضية أضرحة خارقان أشد تعقيداً عند البحث؟ فأولاً لا يمكن الجزم بمسألة تاريخ الرسوم؛ وقد تكون متأخرة عن تاريخ المباني ذاتها، التي شيدت

في نهاية القرن الحادي عشر. ثم قد يكون لما يراه الناظر من الأشجار وما عليها من الطيور والنباتات الخضراء دلالة رمزية كضرب من زينة الجنائز، لكن قد يكون القصد منها مجرد تزيين داخل المبنى وحسب. وما بقي من أعمال هذه الفترة هو أقل من أن يتيح لنا معرفة إن كانت الآثار الدينية هي ما أدى إلى نشوء فن مبعثه الدين وذي معنى ديني ورع. إننا لا نملك أن نستبعد احتمال ذلك.

المخطوطات: تتألف المجموعة الثانية من مخطوطتين مزينتين بالصور، وأولهما نص بالعربية، لكن من المؤكد أنه قد نسخ في إيران سنة ١٠٠٩، عن كتاب [عمر بن عبد الرحمن] الصوفي الشهير في الفلك «صور الكواكب الثابتة»، موجود في مكتبة البودليان بجامعة اكسفورد(٦). والرسوم العديدة فيه غاية في الأناقة، حيث تحولت الصور القديمة والتقليدية للأفلاك المأخوذة عن الفن الكلاسيكي إلى خطوط تصور أشخاصاً بأزياء كالتي يراها المرء في أشغال الفضة الساسانية والقروسطية. وإنه لمن العسير معرفة إن كانت هذه الرسوم هي النماذج الوحيدة الباقية من فن إيراني ضاع، أم ينبغي اعتبارها أثراً من فن عباسي نشأ في بغداد وقدر له أن يهيمن على العالم الإسلامي في القرنين التاسع والعاشر. ولا ريب بأن هذا الفن احتوى على عناصر إيرانية، إلا أن النظر إليه على أنه المصدر الإيراني لكل فن التصوير الإسلامي في منطقة حوض المتوسط حتى القرن الثاني عشر، كما ذهب بعض الباحثين، فيلوح لي أنه من قبيل المبالغة في القول، ولا يساعد في تفسير أعمال مثل الرسوم الفاطمية في مصر أو تلك التي تزين كنيسة البالاتين في باليرمو(٧).

أما مثال المخطوطة الثانية فلا تطرح علينا مثل هذه المشكلات. فـ «كتاب ورقاء وغولشاه» والمرجح أنه أهدي لمحمود الغزنوي، وهو قصة طويلة تروي مآسي اثنين من العشاق في عالم عربي خيالي. وليس في هذه

القصة ما يقبل التأويلات الصوفية، على النقيض من أمثالها في هذا الباب من الرواية، مثل قصة مجنون ليلى التي سوف نتناولها في الفصل التالي؛ ذلك أنه ليس لهذه القصة من غرض سوى التسلية وإمتاع القارىء. وهناك مخطوطة لهذا النص محفوظة في اسطنبول تحتوي على إحدى وسبعين منمنمة[٨]. والمخطوطة بلا تاريخ، إلا أنه يرجح أنها ترجع إلى ما بعد عام ١٢٠٠. أما النقاش فمعروف بتوقيعه، وهو عبد الملك بن محمد الخوئي (نسبة إلى مدينة خوي بآزربيجان). ويرجح بأن نقوشها نفذت في مكان ما من آزربيجان، وربما حتى في الأناضول، ويذهب بعض الباحثين إلى اعتبارها تركية. وبما أن المخطوطات الأدبية تنسب، إلا فيما ندر، إلى اللغة المدونة بها والجمهور الذي وجِّهت إليه وهذا العاملان هما اللذان يحددا أصلها الثقافي: فهذه المخطوطة إذاً تعتبر من الفن الفارسي، حتى ولو كانت ربما نفذت في عالم الأناضول الكوزموبوليتي.

والرسوم التزيينية لهذا المخطوطة منفذة جميعها في مساحات أفقية متعامدة خصصها لها الناسخ (الشكل ٨). والمساحات ضيقة، وفي بعض الأحيان تبدو الصور المدهشة بحيويتها كما تعكسها بساطتها، وكأنما تريد الهرب من الأطر التي تحدها. وهذه المساحات تهيمن عليها صور لأشخاص وجياد مرسومة على أرضية أحياناً تكون بلون وحيد هو الأزرق أو الأحمر، وأحياناً موشاة بنقوش نباتية بنسق عربي شبيهة بالستائر التي تكون خلفية لمشهد على خشبة المسرح. والتكوينات هنا بدائية والأشكال مبسطة والإيماءات مختزلة إنما معبرة. والمساحات كثيراً ما تكون مملوءة، بأشكال حيوانات كأنها خرجت من كتاب عن الحيوان لتصبح موضوعاً للدرس. وتفاصيل مفردات الرسم تثير الاهتمام أحياناً؛ إذ يبدو أنها تعكس ملاحظة الفنان المباشرة للأشياء التي يراها. على أن لكل تعميم من هذه التعميمات استثناء، بل إن هناك في المخطوطة حالات من الإيهام الكلاسيكي تقريباً في

تمثيل المكان، خاصة حين تستخدم صفحة بيضاء خلت من النقوش كأرضية. وفي هذه النسخة غرابة أخرى تتصل بالمنمنمتين الأخيرتين فيها؛ إذ تظهر هاتان المنمنمتان النبي محمد في القصة شفيعاً للمحبين مما يؤدي إلى خاتمة سعيدة. ولما كان التقليد الإسلامي لا ينسب إلى الرسول الانشغال بالمعجزات ولا يشار إليه، إلا نادراً، كشخصية بسيطة في قصة، فإن رواية مغامرات ورقاء وغولشاه تبدو منقولة عن بيئة ثقافية ناطقة بالإيرانية مشوبة بعناصر مسيحية، وقد تكون في الواقع آزربيجانية أو أناضولية، لقرب الموقع من المسيحيين الشرقيين أو القوقازيين الذين لهم تقليد مازال حياً في تزيين الكتب بالرسوم.



الشكل (٨)

عبد الملك بن محمد الخوئي، ورقاء وغولشاه يتعانقان، حوالي عام ١٢٠٠، محفوظة في طوب كابي سراي. تصوير بسيط ومباشر لحادثة في الرواية. وقد أضاف الفنان إلى اللوحة تزويقات نباتية مؤثرة، وإن شابها بعض التنافر.

ولا نعلم إن كانت هذه المخطوطة فريدة من نوعها في إطار الفن الإيراني، أم ينبغي اعتبارها دليلاً على وجود فن خاص بالكتب ذات الموضوعات الدنيوية في إيران تطور، مثلما حصل في الأقطار العربية، مع ظهور رعاية مدينية له في القرن الثاني عشر. وفهم هذه الصور قلما يتطلب من المرء أكثر من النص المدون الذي يحيط بها. ولا يبدو أنه كان لدى المصور الكثير من النماذج البصرية ليستعين بها، إن في تكوين الرسم وإن في صيغ التشخيص لديه. وحتى حين نجد منمنمات معينة عن القصة فإن ذلك إنما يكون كما يبدو نتيجة قرار ذاتي وليس - كما في كثير من المخطوطات المسيحية التي قامت عليها نظريات المخطوط المصور - بتأثير مخطوطات أخرى. بيد أن هذه الملاحظات لا تسمح بالاستنتاج بوجود مخطوطات فارسية مصورة بالضرورة قبل القرن الثالث عشر أو عدم وجودها.

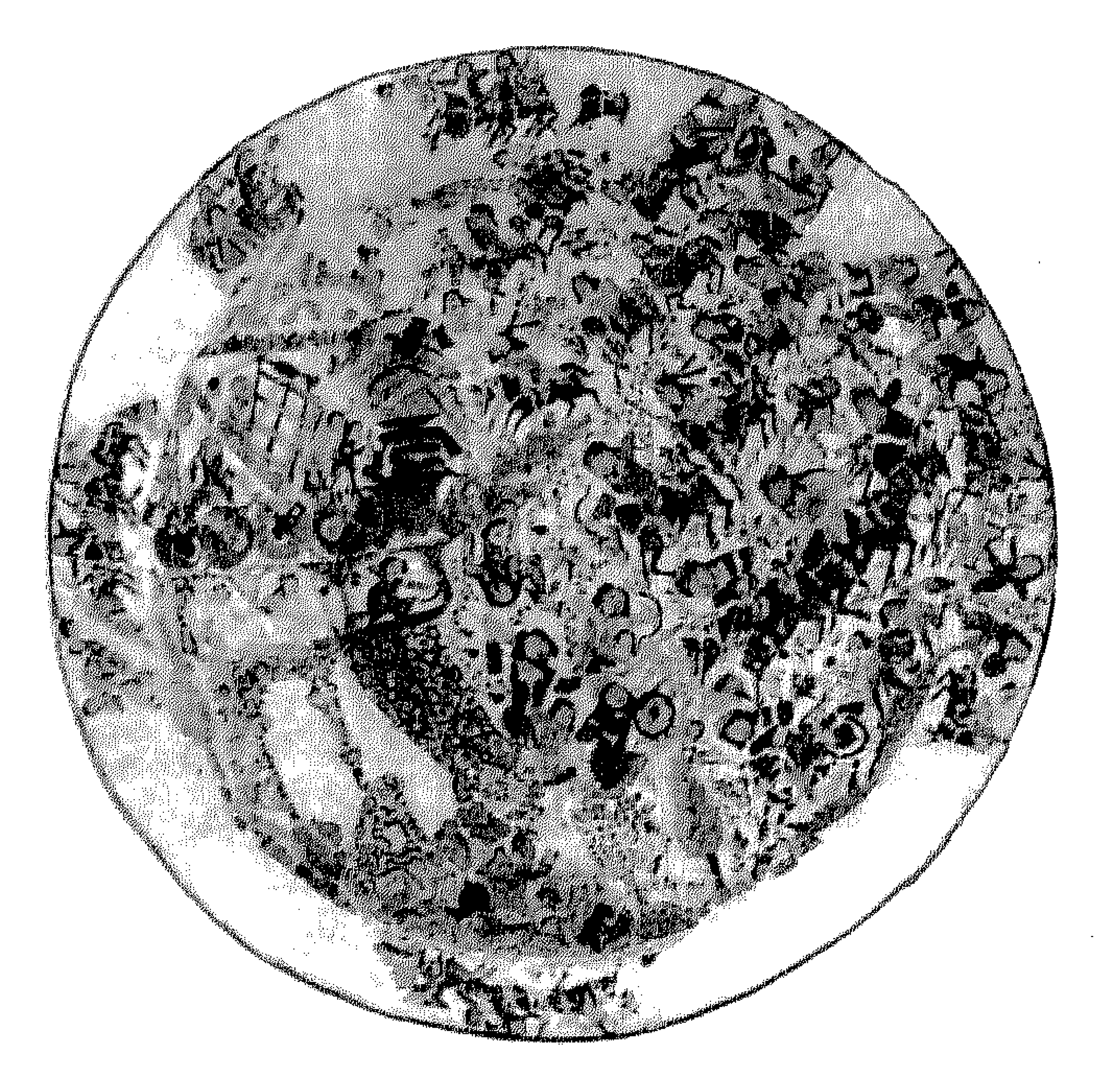
ولذلك وجدنا في مخطوطة ورقاء وغولشاه ما يسترعي الانتباه، بمعنى أنها عمل ذو مستوى تقني لا ينكر، وهو مع ذلك مثير للارتباك من حيث بساطة أشكاله والمصاعب التي تواجه المرء حين يحاول تحديد موقعه من الناحية التاريخية(٩).

الخزف وفنون صناعية أخرى: تعرضت الخزفيات الإيرانية بدءاً من القرن الثامن لتطورات ثورية من ناحية التقنيات والموضوعات التزيينية المرسومة على سطوح شرائح صقيلة والمغطاة بطبقة لماعة شفافة. وفي القرن العاشر في شمال شرقي إيران ظهر التزيين النباتي المبتكر، والخط العربي بمختلف أساليبه، بل وحتى عدد ضئيل من أشكال الإنسان والحيوان المصورة بأساليب بالغة التطور حولت موضوعات معينة، وهي أدوات عادية

نافعة، لتغدو أعمالاً من فن التصوير وذلك بفضل تقنيات الخزف. ويرتبط اسم مدن مثل نيسابوروافراسياب / سمرقند على العموم بفنون الخزف التي تقدم وصفها. ولئن كان معظم الفنانين قد أظهروا التقنيات الأصيلة الخاصة بإيران الإسلامية، فمن المحتمل أن الفنانين الصغد قد ألهموا الفنانين المحليين أيضاً بما حملوا إليهم من هذه التقنيات، ويحمل على هذا الاعتقاد عدة نماذج من أعمال الخزف وردت من مرو في آسيا الوسطى وهي تصور مشاهد من مآدب وجنائز.

ولقد تطور فن صناعة الخزف في كل مكان في ايران بدءاً من منتصف القرن الثاني عشر، وذلك بفضل ابتكار تقنيات جديدة مثل «المينا» الذي يسمح بشواء قطع الخزف المطلية بالألوان في الأفران، أو لاعتماد تقنيات مثل الصقل والتلميع التي كانت شائعة في الأصقاع الأخرى. وقد أكسب الصقل والتلميع فيما بعد قطع الخزف انعكاساً معدنياً يمكن التلاعب به بدقة شديدة لتشكيل زخرفة الخزف. ولقد استخدم الخزف الملون في تزيين سطوح الجدران في البيوت ودور العبادة أو سواها من المؤسسات العامة. وهكذا جعل فن الخزف من الجدران القرميدية للعمارة الإيرانية مهرجانات من الألوان أحياناً. وقد أفسحت هذه التقنيات الطريق لظهور كثير من التجديد، بما في ذلك رسم الأشخاص والأحداث على أدوات يستخدمها الناس عموماً. ولكنه من العسير تقديم تفسير عام لهذه الرسومات، نظراً لأن الغالبية العظمى من هذه الأدوات المحفوظة، على الأقل بقدر ما نعلم، فريدة. فقد تكون على الأرجح تذكارات أو جوائز أو هدايا صنعت بتكليف لغرض من الأغراض.

فهناك، مثلاً، في متحف فريرغاليري بواشنطن (الشكل ٩) طبق كبير يصور هجوماً على أحد الحصون، ويعرض بوضوح أسماء أفراد القوة المهاجمة[١٠]. ولا ريب بأن هذا رسم لحدث وقع ولم يقيض لأحد تحديد



الشكل (٩)

الاستيلاء على قلعة، أوائل القرن الثالث عشر، متحف فرير غاليري، مؤسسة سميثونيان واشنطن العاصمة. نموذج نادر لطبق خزف كبير، مزين برواية حادثة حقيقية عن استيلاء جماعة من الفرسان على إحدى القلاع، مع ذكر أسمائهم، وبعض بطولاتهم.

زمانه ومكانه. وفي المتحف ذاته أيضاً زبدية صغيرة (الشكل١٠) تخبر بصور عن أحداث منفصلة مرتبة في ثلاثة صفوف، دون أساطير، قصة بيزن ومانيزه، وهما اثنان من العشاق الذين يحفل الأدب الفارسي بقصصهم ومآسيهم[١١]. ولما كانت هذه القصة وردت في الملحمة العظيمة «كتاب الملوك» (الشاهنامة) فقد ظل الاعتقاد يسود طويلاً، اعتماداً على نظريات موضوعة لفن مسيحي، بأن صور الأشخاص مأخوذة عن مخطوطة. ولقد أظهرت دراسة حديثة العهد خطأ هذا الرأي وذهبت إلىأن الشرائط التزيينية مستلهمة من رواية الحكاية شفاهة.

إن هذين المثالين معروفان، لكن تكاد تكون كل مجموعات الخزف الإيراني الكبيرة تحتوي على قطع تصور مشاهد مستوحاة من الملاحم

(قصص بهرام غور وآزاد، وفريدون، ورستم) والموضوعات الدينية كالتي تحملها المجموعة الضخمة من الخزفيات في متحف سيفرة أو المجموعة الأخرى التي كانت في متحف كابول، والرسوم الفلكية، والرسوم التي تصور حياة الأمراء (تنصيب الأمير، الموسيقيون، حفلات الصيد، مطارحات العشاق)، وكافة الموضوعات الأخرى، ويرجح بأنها دنيوية، وتنتظر الشرح والتفسير. وفي إيران وسواها من بلدان العالم الإسلامي مستودع ضخم من ذخائر الصور، ويبدو أن هذا الضرب من التصوير كان في متناول كافة شرائح المجتمع. وكان من نتائج هذا الغنى بالمعاني الرمزية تنوع هائل في نوعية الأدوات، ومنها ما هو غاية في الجمال ومنها ما هو دون ذلك.

يطرح اختلاف النوعية مشكلات عديدة، أهمها ما يتصل بمبلغ دقة تفسير المعاني الرمزية للموضوعات المستخدمة في تزيين الخزف من حيث اعتماده على نوعية التقنية المستخدمة. وللمرء أن يسأل، مثلاً، إن كان التفسير الصوفي الذي قدمه ريتشارد ايتينغهاوزن في تناوله لجمال التزيين



الشكل (١٠)

حكاية بيزن ومنيزه، أوائل القرن الثالث عشر، متحف فرير غاليري، واشنطن العاصمة. رسم على الخزف لتزيين دن صغير، نظمت القصة، في ثلاثة صفوف

في طبق آخر موجود في متحف فرير غاليري[١٢] (الشكل١١) .يصدق على كافة القطع الأخرى المزينة بموضوعات مشابهة، حتى تلك القطع ذات النوعية الأدنى. أم أنه من الضروري توفر مستوى منهجي معين لتبرير تفسيرات رمزية مفصلة؟ وظهور الرسم على الخزف في إيران العصور الوسطى يطرح، على كل حال، عدة أسئلة ضرورية لتاريخ أعم للفن: ما هي القيمة الدلالية للموضوعات في فن دنيوي وصناعي؟ وهل من المبرر الاعتقاد بأن التفسير بالتمثيل الرمزي إنما يتأتى عن نوعية العمل؟

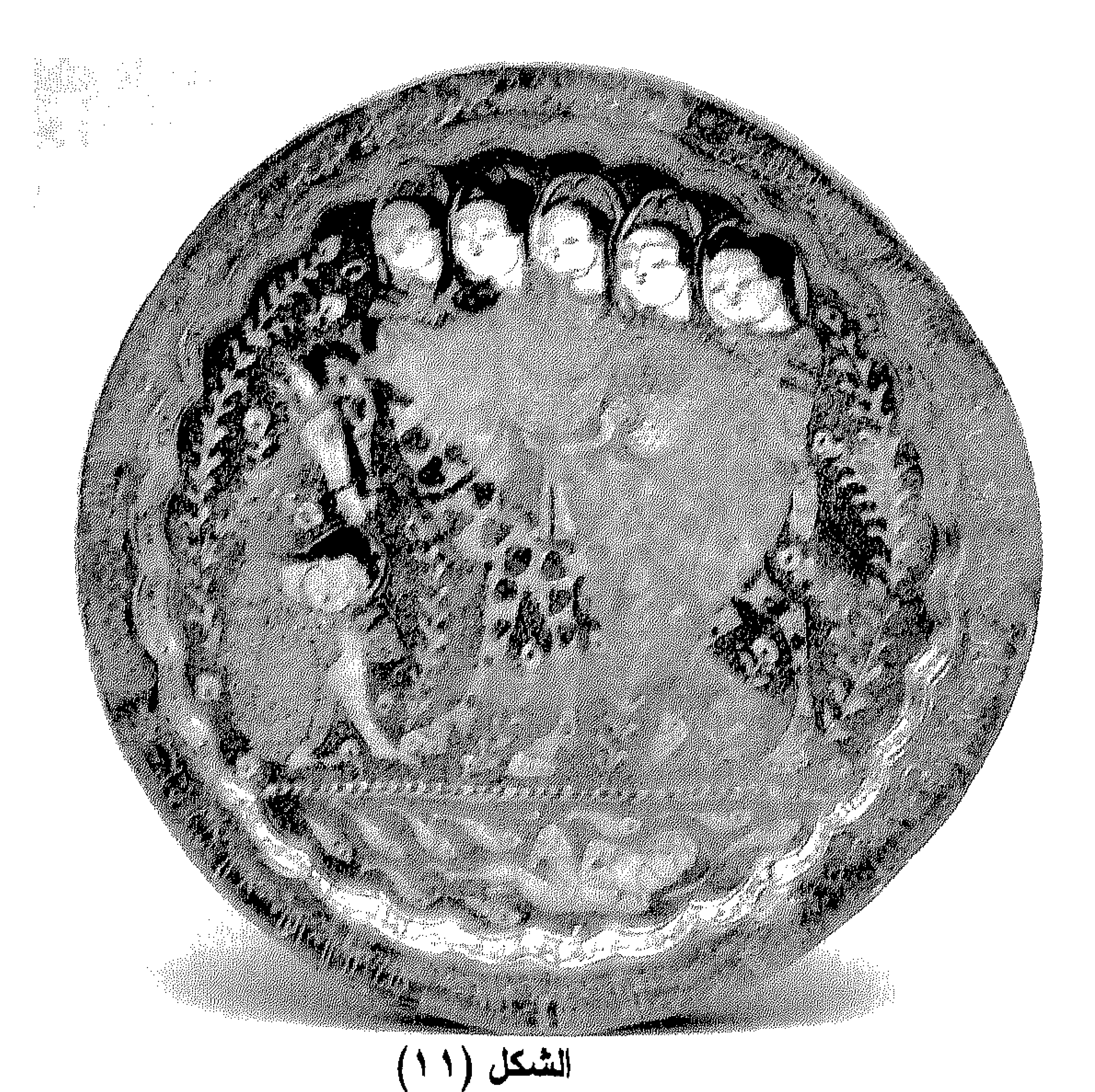
يصنف الخزف الإيراني على العموم في مدارس تنسب إلى مدن، مثل قاشان والري وجرجان وساري وكثير سواها. ولا يفيد هذا التصنيف - باستثناء القاشاني، حيث عُرفت في قاشان أسرة من صناع الخزف المحليين، إلا كصفة عملية لا صلة لها بالمدن المشار إليها. فقد كانت هذه التقنيات جميعها شائعة في كل البلدان.

فما السبب في هذا التطور؟ يلوح لي أن التفسير الأقرب إلى المنطق لهذا التطور هو نمو رعاية مدينية جديدة من جانب الطبقات الوسطى التي أخذت بموضوعات وأفكار جاءت معظمها من بلاطات الأمراء وقامت بتكييفها لتلائم وظائف اجتماعية أوسع بتقديمها أدوات تستعمل يومياً. ولقد مضى هذا التطور، في إيران، يداً بيد مع تعميم الأدب الجديد، والنصوص تنسخ أحياناً على أطراف الأواني الخزفية، لكنها لم تماثل الرسوم التي تزينها قط، وكأنما الصور والنصوص المدونة قد أتت من عوالم مختلفة تمثل الاحتياجات المتعارضة لنفس البيئة الثقافية. وإذن فهناك الكثير مما ينبغي عمله لتفكيك الكميات الضخمة من الوثائق البصرية المتوفرة عن هذه الفترة. والمؤكد هنا هو أن ثمة فن تصوير غني ظهر في القرن الثاني عشر في كل

بقعة من إيران وكافة مستويات المجتمع، وقد عبر هذا الفن عن نفسه أساساً عبر الفنون الصناعية لا الفنون الرفيعة[١٣].

الفترة الإيلخانية (١٢٩٠-١٣٤٠): كان القاهر المنغولي هولاكو، الذي قام بنهب بغداد عام ١٢٥٨، أول سلسلة من الأمراء الذين تحدروا منه مباشرة، إن كثيراً وإن قليلاً، وأقاموا سلالة الايلخان الذين ظلت صلاتهم السياسية والثقافية بمُنغوليا وأسرة اليوان في الصين على حالها، إنما ثانوية. ومع بداية عهد غازان خان (حوالي ١٢٨٥-١٣٠٤) تحول هؤلاء الأمراء إلى الإسلام واستقروا في عاصمة دائمة، إن كثيراً وإن قليلاً، في تبريز في آزربيجان الإيرانية. وكانت المدن الهامة الأخرى لديهم وتشمل مراغة، وهي مركز ثقافي في آزربيجان، ومدينة السلطانية، وهي حاضرة الملك، التي تأسست عام ١٣٠٧ في سهل إيران الشمالي؛ ثم بغداد التي استعادت مجدها في أقل من جيل بعد دمارها. ولقد سلف القول في ما كان يتمتع به كبير وزرائهم رشيد الدين من صفات تفرد بها، ولعل رعاة آخرين للفنون، من الأمراء وسواهم كانوا ينشطون خلال ما يقارب نصف القرن من البناء والإعمار والنمو الاقتصادي. وما كان ينشب أحياناً من صراعات دامية بين أفراد الأسرة الحاكمة، وحاشيتهم من كبار الإقطاعيين، وخدمهم لم يحل دون نمو الثروة في البلاد ولا اتصالاتهم على اختلافها بالعالم الأوروبي- الآسيوي من الصين حتى مركز البابوية وأوروبا الغربية. فمن اليسير على المرء أن يتخيل تبريز في تلك الفترة مدينة تضج بالعمل وتحفل بالثراء، عالمية (كوزموبوليتية) منفتحة أمام كل التأثيرات. ثم انتهى عهد الخانات الأفذاذ- غازان، واولجيتو (حوالي ١٣٠٤-١٣١٧)، وأبو سعيد - بعد وفاة أبي سعيد عام ١٣٣٥، دون وريث قادر على استلام الحكم. فكان أن جاءت بعدئذ فترة من الفوضى السياسية عمت البلاد.

ولقد وصف مؤرخ الفنون دوست محمد هذه الفترة بعد مئتي سنة بأنها هي التي أتت بفن التصوير الفارسي، وربط هذا الابتكار بعهد أبي سعيد وموهبة أحمد موسى. ومع أن اسم هذا المصور يظهر في عدة صفحات من الالبومات المحفوظة في اسطنبول، فالواقع هو أن هذه النسبة متأخرة، ولم



الشكل (١١)

سيد شمس الدين، تأملات صوفية، ١٢١٠، فرير غاليري. رسم على طبق يصور، ربما، صوفياً يتأمل توحد روحه مع الله مثل سمكة في الماء بعد أن تخلى عن الفرس الجميل الذي يمثل شهوات الدنيا.

تفلح الجهود التي بذلت في الإقناع بصحة ما نسب إليه من الرسوم أو المخطوطات. على أن إمكانية معرفة بعض أعماله ما تزال قائمة، إذ ما نزال بعيدين جداً عن تحديد كل ما وضِع في تلك الفترة من رسوم ومخطوطات.

والواقع أنه من العسير،إن لم نقل من المستحيل، تحديد أسلوب الفترة الإيلخانية. ذلك أن هناك عدة أساليب من التصوير تتراصف إلى جانب بعضها البعض، بينما معرفتنا غير كافية لبيان الاختلافات بينها بالمعايير الاجتماعية أو البيئية أو التأريخية أو الفنية اللازمة في مثل هذه الأوضاع. ولكن إن بدا الفن في تلك الفترة يفتقر للتماسك فإن معظم الرسوم أصيلة وذات سوية بالغة الرفعة.

وتسمح لنا تقنيات فن الرسم في الفترة الإيلخانية وتأثيراته البصرية بتقسيم النماذج الباقية إلى أربع مجموعات وقلة منها تنتمي كما سوف نرى إلى تواريخ أو أماكن مؤكدة لكن ينبغي أن يكون مفهوماً أن هذه التصنيفات ما تزال في بعضها اعتباطية وقد عُرضت لتعين على فهم قدر كبير من الوثائق.

تتألف المجموعة الأولى من مخطوطين، أولهما هو «منافع الحيوان» لابن بختيشوع (الشكل١٢)(١٤) ويرجع تاريخ جزء منها إلى حوالي عام١٩٢، وهو يحتوي على كثير من الرسوم شديدة الاختلاف من تلك الفترة وسجل طويل جداً بمن انتقلت إليه المخطوطة، ثم مخطوطة «الآثار الباقية» للبيروني ١٥، ويرجع تاريخها إلى ١٣٠٧-١٣٠٨. والمخطوطة الأولى وحدها قدر لها أن تنشر مؤخراً. أما أهمية هاتين المخطوطتين فتكمن في سمتين أساسيتين: الأولى ظهور أعراف صينية الأصل، من ذلك مثلاً صخور ضخمة مصطنعة لتصوير الطبيعة تؤطر مساحات من مختلف درجات اللون، خطوط مائلة توحي بانثناءات في الأراضي وسطوح منفصلة في الفراغ، وسحب بيضاء وجذوع أشجار كثيرة العقد؛ وفي تصوير حيوانات معينة، يلاحظ المرء دقة الرسم، المنفذ بالقلم، واختلاف درجات اللون في تصوير



الشكل (١٢)

فرس يتبعها حصان، من مخطوطة «فوائد الحيوان» لابن بختيشوع، حوالي عام١٢٠٠، مكتبة بييربونت مورغان، نيويورك. الخطوط واضحة، ذات بعدين. معالجة الشجرة والأرض مستلهمة من التصوير الصيني.

الجسم والحركات الرشيقة. أما السمة الأخرى فتتمثل في أن التفاصيل أو الصور بكاملها التي من الواضح أنها شرقية قد وضعت جنباً إلى جنب مع أسلوب تقليدي معروف خاصة في فن الرسم العربي الذي ارتبط ببغداد خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر: ألوان زاهية؛ ومساحة ذات بعدين؛ وأشكال إنسانية وأشجار وحيوانات غنية بالتزيينات.

المجموعة الثانية تتصل بالمؤسسة التي أنشأها رشيد الدين وعرفت باسمه «الرشيدية»، وتقوم هذه المجموعة على نسخة غير كاملة من كتاب «جامع التواريخ» الذي وُضع بطلب من الوزير ذاته (الشكل ١٣و٤٢). هذه

النسخة موزعة بين مكتبة جامعة ادنبرة ومجموعة الخليلي في لندن. وقد نشرت الصفحات المحفوظة في مجموعة الخليلي مؤخراً بتحقيق شيلا بلير ومرفقة بتعليق وشرح قيمين على السلسلتين من الشذرات وترميم رائع للمخطوطة الأصلية. وقد خلت المخطوطة من اسم الناسخ وزمان النسخ ومكانه، ولكن أضيف إليه تاريخ، ١٣١٤-١٣١٥، في وقت لاحق وهو معقول تماماً. وهناك مخطوطات أخرى من هذا الكتاب في اسطنبول وسواها وهي مشابهة لهذه النسخة في التقنية والأسلوب والتعبير، شأنها في ذلك شأن مخطوطات أخرى لنصوص مزينة بالرسوم وصفحات عديدة متضمنة في ألبومات.

والصور التي توضح الوقائع الموصوفة في النص تكاد تكون مؤطرة دائماً بإطارات أفقية وتمتد على عرض صفحات المخطوطة ذات القطع الكبير، فيما تتوزع سلسلة طريفة من صور تمثل أباطرة صينيين على الصفحة مثل الكثير من نقوش التزيين. وفي الحالتين يبدو الأشخاص ضامرين يضيقون بالأطر التي تحيط بهم، والرسام أو الرسامون لا يدرون دائماً كيف يكيفون حجم الأشخاص والمساحة التي يشغلونها في الصورة. بيد أنهم أفلحوا على كل حال في إبداع أسلوب خاص جداً في رسم الأشخاص: قوامه استخدام ألوان محدودة وتقليد خط القلم بالفرشاة، بضربات سريعة مؤكدة؛ ومساحات منظمة في العمق بوسائل تراتب متعارف عليها، وهو أسلوب صيني الأصل؛ من سطوح متتالية، وأشجار أو مروج صغيرة أو أوراق للعزل بين السطوح، إلى أشخاص في حركة دائمة، وملابس مثنية بشكل رائع، وغطاء رأس ضخم منتفخ، وحركات أيد، وتعبير وجه أحياناً، تشير إلى رد الفعل على الأحداث؛ وتنظيم الشخصيات في مجموعات من شخصين أو ثلاثة أو أربعة أشخاص تفصل بين المساحات الرئيسة في الصورة.



الشكل (١٣)

النبي محمد [ﷺ] وأبو بكر [رض] وقطيع من الغنم، من مخطوط «جامع التواريخ» لرشيد الدين، ١٣١٤-١٣١٥، مكتبة جامعة ادنبرة تصور هذه اللوحة غير المألوفة حادثة من السيرة النبوية أسلوب الرسم، واختلاف الأوضاع، ومفردات المنظر الطبيعي كلها مستلهمة من التصوير الصيني.

وهناك الكثير مما ينبغي التفصيل فيه بعد في أمر هذه المخطوطات، التي كانت تعكس أحياناً التأثير المباشر لنماذج خارجية، كما في الصور التي تمثل الرعايا المسيحيين، لكنها كانت قادرة عادة على استيعاب عدة أساليب غير إيرانية في رسم الأشخاص وبذلك تبتكر أسس مفردات جديدة، أو ربما وحدات لفظية وحسب، لفن تصوير إيراني. ولقد كان لهذه المخطوطات تأثير عبر القرون. وآية ذلك أن بعض صيغ التراتب فيها- ومثال على ذلك تجميع الأشكال الإنسانية- غدت من الثوابت في الفن الفارسي. ولكن ما هو أقل وضوحاً من هذا الدور الذي اضطلعت به في المجتمع في زمانها. فهل كان قصدها تثقيف أولئك الذين وضعت لهم مخطوطات «جامع التواريخ»، أي رواد المكتبات في الأقاليم التي وجهت إليهم؟ أم كان المراد منها تذكرة الأمراء والوزراء بموقعهم في إطار رؤية كونية للتاريخ؟

والمجموعة الثالثة من المخطوطات هي التي تعرض لأول مرة «كتاب الملوك» للفردوسي. وهناك أربع مخطوطات موزعة في العالم تعرف باسم الشاهنامة «الصغرى» العديد من رسومها موجودة في متحف فرير غاليري للفن بواشنطن (الشكل١٤) ومتروبوليتان في نيويورك. وتكاد معارض الفن الفارسي جميعها تعرض عدة نماذج منها. ولقد بين ترميم مبدئي لثلاث من هذه المخطوطات أن الرسوم كانت أمينة دائماً تقريباً في تصوير الأحداث كما يرويها النص وتتبعه عــن كثب، وإن شابتها تفاصيل مخلة أحياناً. لقد ابتكر



الشكل (١٤)

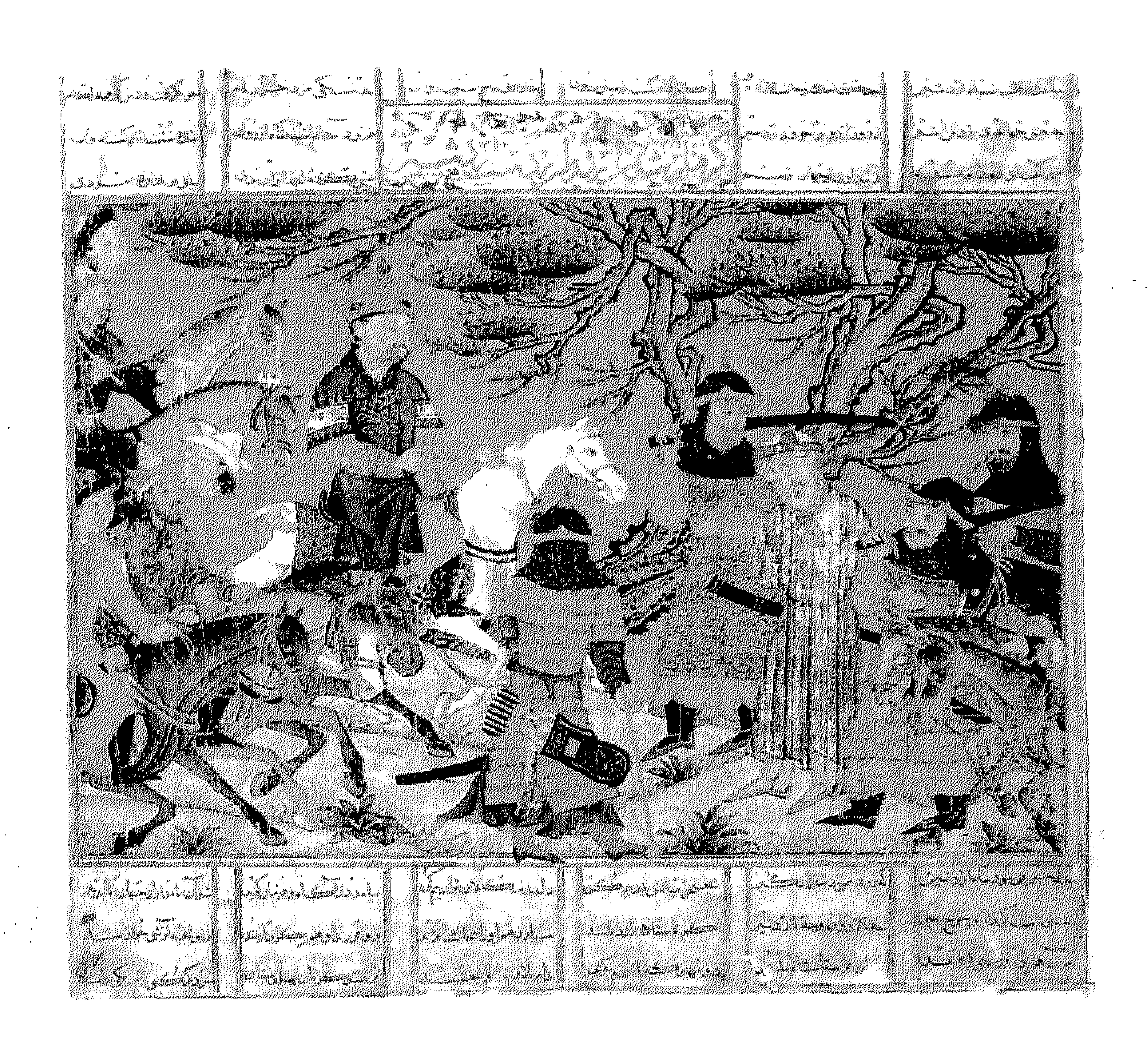
سياوش يخاطب بيلسون وهو يساق ليعدم، من الشاهنامة، حوالي عام ١٣٠٠، فرير غاليري، مؤسسة سميثونيان، واشنطن العاصمة. ترجمة بسيطة مقتضبة لحادثة ثانوية في صورة، تكاد لا تتعين بدون النص.

الفنانون، في معظم الحالات، أسلوباً خاصاً بهم في تزيين الملحمة، وإن تأثروا بسلاسل من الصور أو صيغ قائمة أصلاً. فهذه رسوم توضيحية حقاً،

مباشرة وواضحة، وتفتقر أحياناً للتكلف والتعقيد في التكوين، وبذلك تشبه قليلاً الرسوم في مخطوطة «حكاية ورقاء وغولشاه». وهذه المخطوطات تفتقر جميعاً لما يشير إلى تاريخ النسخ، إلا أن المقارنة الصارمة بينها وبين نسخ مزينة من «مرزبان نامة» حكاية مرزبان يرجع تاريخها إلى عام ١٢٩٩[١٦]، توحي بأنها تعود إلى حوالي عام ١٣٠٠ وربما كان مصدرها بغداد. بيد أن هذه فرضيات تفتقر لإجماع الرأي فيها، وإن حظيت بشيء من الترجيح.

أما المجموعة الرابعة من الرسوم الإيلخانية فهي الأشهر وتضم المخطوطات التالية:«كتاب الملوك» المعروف بنسخة ديموت نسبة إلى تاجر العاديات الباريسي الذي باع منمنماتها متفرقة (الأشكال ١٥، ١٦،٥١ - ٥٣) وهي لذلك موزعة في كل الأصقاع تقريباً، وربما كان هو المسؤول عن عملية البعثرة الخطيرة التي أصابت النص الأصلي والمنمنمات أيضاً؛ فثمة عدة صفحات في أحد الألبومات باسطنبول[١٧]، ويرجح بأنها من هذه المخطوطة ذاتها؛ و«معراج نامة» الذي يروي اجتماع النبي محمد بالأنبياء الذين لهم المكانة الرفيعة في تاريخ الإسلام ورؤيته للجنة والجحيم المصورة في عدد من المنمنمات المحفوظة في ألبوم باسطنبول (انظر الشكل٤٧)[١٨]. ويرجح أن عدة منمنمات في ألبوم برلين تنتمي إلى هذه المجموعة من المخطوطات المصورة. ومن هذه المجموعة منمنمات من مخطوطة «كليلة ودمنة» وجدت في ألبوم مكتبة الجامعة في اسطنبول (انظر الشكل٤٩)[١٩]؛ على أنه يرجح بأن هذه الأعمال تعود إلى فترة متأخرة، وإن كانت متأثرة قطعاً بفن الإيلخان.

تتجلى السمات الأساسية لكل المنمنمات في هذه المجموعة في ضخامة الصور الكبيرة الموضوعة بعناية والمأخوذة عن نماذج حاذقة ومصقولة،



الشكل (١٥)

أردوفان يمثل أمام أردشير، من «ديموت» حوالي ١٣٣٥-١٣٣٦، محفوظة في متحف آرثر إم ساكلر غاليري، مؤسسة سميثونيان، واشنطن العاصمة صورة مهيبة ودقيقة لفاتح، وجهه يخلو من التعبير، وحاكم مهزوم، يشكلان طرفي مثلث. وقد افسد البروز في المقدمة والشجرة في الخلف الانسجام في اللوحة.

وتؤطرها المشاهد الطبيعية والهندسية المعقدة، والإيحاء بمساحة ثلاثية الأبعاد والألوان البراقة التي تضفي معنى سيكولوجياً للأحداث التي يجسدها الرسم. فترانا نتعامل، لأول مرة في فن التصوير الفارسي، مع مشاهد حقيقية ليست موضوعاتها المأخوذة عن نصوص مختلفة مجرد ترجمة للأدب بالرسم، ولكننا نجد هذه الرسوم، إن وضعنا النصوص المدونة جانباً، تعليقات بصرية

على أبطال الكتب أو أحداث الفترة منظوراً إليها عبر النصوص. وإنه لحق بلا ريب أن نقارن الغنى السيكولوجي في هذه الرسوم وأشكال التعبير فيها فن التصوير الإيطالي في النصف الأول من القرن الرابع عشر أو الجداريات الصربية والبلغارية في البلقان.

ولقد ذهبت الفرضيات حتى إلى القول في «كتاب الملوك» العظيم، الذي نال النصيب الأكبر بين المخطوطات الفارسية كافة، أن رسومه تعكس بصورة أمينة ومفصلة ما كان يدور في بلاط المغول من مآس ويحاك من مؤامرات. وهذه المخطوطات جميعها غير مؤرخة، وما من سبيل هناك لمعرفة الأشخاص الذين عهد إليهم القيام بها بأي قدر من اليقين. بيد أن اتفاق ظهور نظام غني ومتطور في رعاية الأدباء والفنانين ووجود أعراف فنية مستحدثة، ومواءمتها مع تصور دينامي في تزويق المخطوطات، واختلافات ملحوظة عما سيأتي في النصف الثاني من القرن يجعل من المرجح نسبة هذه الأعمال إلى الفترة ما بين ١٣٢٠و١٣٤٠. وقصارى القول أن هذه السلسلة المعتبرة من الروائع يبدو أنه لم يقيض لها أن يكتمل تطورها. فـ«كتاب الملوك» الكبير لم يكتمل، كما أن المخطوطات الأخرى باتت موزعة بدءاً من القرن الخامس عشر، وما بقي منها جمع في ألبومات. ولكن القرون التالية أدركت بلا ريب أن فناً عظيماً بدأ يخطو أولى خطواته في أجواء الأمراء المغول الذين سعوا خلال حياتهم القصيرة الحافلة بالمجون والفسق، إلى ادامة حياتهم ومثلهم في تصوير الملحمة الفارسية[٢٠].



الشكل (١٦)

الحداد على الاسكندر الأكبر، من شاهنامة «ديموت»، حوالي ١٣٣٥-١٣٣٦،فرير غاليري، مؤسسة سميثونيان واشنطن. تضاد مؤثر بين إطار معماري ثنائي الأبعاد، نصب في الوسط وأرض مصورة من الأعلى. علامات التجهم القوية الظاهرة على الوجوه تفصح عن مبلغ التأثر والحزن.

النصف الثاني من القرن الرابع عشر

أعقب سقوط الإيلخانيين في عام ١٣٣٥-١٣٣٦ فترة من الاضطرابات في إيران قامت خلالها عدة أسر حاكمة ذات أصول مغولية أوتركية، وكان بعضها قد نشأ في كنفهم، فتقاسموا السلطة فيما بينهم، أو ذهبوا يتنازعون عليها أحياناً. وكان أهم هذه الأسر بنو إينجو (حوالي١٣٢٥-١٣٥٣) في شيراز، والمظفريون (١٣١٤-١٣٩٣) في جنوب إيران، والجلائريون (١٣٣٦-١٣٤٢،وإمارة قام عليها شاه أويس بين ١٣٥٦و ١٣٧٤) والجغتاي، الذين يتحدرون من الغزاة المغول، في آسيا الوسطى حتى مجيء تيمورلنك في عام١٣٧٠.

وتاريخ فن التصوير في هذه الحقبة، بقدر ما يمكن بناؤه من جديد، معقد قدر تعقيد التاريخ السياسي. وتذهب الكتابات المتأخرة، مثل مدونة دوست محمد، إلى القول بجلاء بوجود سلسلة متصلة من المصورين، من أحمد موسى إلى أمير دولت يار الذي اختص بالرسم بالحبر، وشمس الدين الذي اشتغل في قصر الشاه أويس الجلائري، وعبد الحي وجنيد اللذين كانا في خدمة أحمد بن أويس، (حوالي١٣٨٢-١٤١٠). ومنذ القرن السابع عشر وماتلاه، نسبت لهؤلاء المصورين رسوم مخطوطات أوصفحات منتزعة عثر عليها في «ألبومات» ثم تبناها باحثون في أيامنا. وهناك مخطوطة ديوان لخواجة كرماني (١٢٨١-١٣٣٦) [٢١]، التي سنعود إليها (انظر الشكل٢٠و ٢١)، كانت تحتوي شارة مصور ورد فيها اسم جنيد. ولكن هناك مخطوطات أخرى أو صفحات أرخت أو قدر تاريخها أنها نسخت بين عامي ١٣٤٠و ١٤٠٠ دون أن تنتمي إلى الأسرة التي حملت المخطوطة اسمها صراحة. وقد يكون مرد الاضطرابات في التفسيرات المعاصرة ذلك الاضطراب في ممارسة الفن في تلك الفترة. وجل ما بوسع المرء أن يفترض وجود عدد من

المراكز، وأبرزها بغداد، وتبريز، وشيراز، استمر فيها التصوير بلا انقطاع تقريباً، وعرفت بعض الأسر، ولعلها قلة قليلة، بدأبها على رعاية الفن، وقد وجد رعاة من مختلف الشرائح، وليسوا من الأمراء حصراً، فكان هؤلاء يقومون بتكليف الفنانين بأعمال معينة، ويعنون بجمع التحف ويعجبون بهذا الفن. وجدير بنا أن نتذكر أن تلك الأعوام المضطربة تاريخياً وسياسياً كانت هي الفترة التي عاش خلالها الشاعر الكبير حافظ (١٣٢٥؟-١٣٩١؟) في شيراز، وكانت يومئذ العاصمة الأدبية للثقافة الإيرانية. وكان الشعراء وسواهم من أرباب القلم يعتمدون طبعاً على سخاء الأمراء، أما جمهورهم فكان من الأسر المحلية التي ترفل في بحبوحة من العيش، الذين ظلت ثقافتهم تقليدية وإيرانية في محورها. وأهمية هذه الفترة، إذا تركنا جانباً عدداً معيناً من الابتكارات في لغة التصوير، إنما تكمن في تعايش عدة حلقات من هواة التصوير تختلف أذواقهم وتتعارض قيمهم.

يمكن تقسيم هذه الفترة، بشيء من المجازفة بالمبالغة في التبسيط، إلى ثلاث مجموعات. وتتألف قائمة المجموعة الأولى، وهي بالتأكيد غير ناجزة، من المخطوطات التالية: عدة نماذج من «كتاب الملوك»، بما فيها النسخ المؤرخة في عامي ١٣٣٠و١٣٣٣الموجودة في اسطنبول وسان بطرسبرغ [٢٢]، وتلك النسخ التي يعود تاريخها إلى عامي ١٣٤١و١٣٤٥، وهي مشتتة، وشارة الناسخ وزمان النسخ ومكانته وعدة صفحات ذات قيمة في إحدى هذه النسخ موجودة في متحف ساكلر غاليري بواشنطن (الشكل ١٧)؛ وهناك عدة مخطوطات من هذا النص بلا تاريخ، منها النسخة الشهيرة المحفوظة في متحف الميتروبوليتان؛ كما أن هناك عدة نسخ من مخطوطة «كليلة ودمنة»[٢٣]، منها واحدة مشتتة، بتاريخ ١٣٣٣، وأخرى بلا تاريخ محفوظة في باريس؛[٢٤] وفي اسطنبول عدة ملاحم فارسية، منها «غارشاسب نامة» (حكاية غارشاسب) و«بهمن نامة» (حكاية بهمن)؛ ومنتخبات شعرية



الشكل (١٧)

صفحة تصف معارك بطولية من أحداث الشاهنامة، متحف آرثر إم. ساكلر غاليري، مؤسسة سميثونيان،.واشنطن العاصمة، النص والصورة متمازجين وتبدو بعض العناصر البصرية وكأنما تكاد تتفجر لتخرج من قيود الإطار.

بعنوان «مؤنس الأحرار»، وهي صفحات متفرقة، ومؤرخة في عام ١٣٤٠؛ وهناك، بعد، كتاب للإمتاع أكثر منه عملاً أدبياً، بعنوان «كتابي سمكي عيار» (قصة السمكة المحتالة) في أكسفورد؛[٢٥] وكثير من الأوراق المنتزعة من مخطوطات. وتتسم هذه المخطوطات جميعها بالتناقض بين غنى

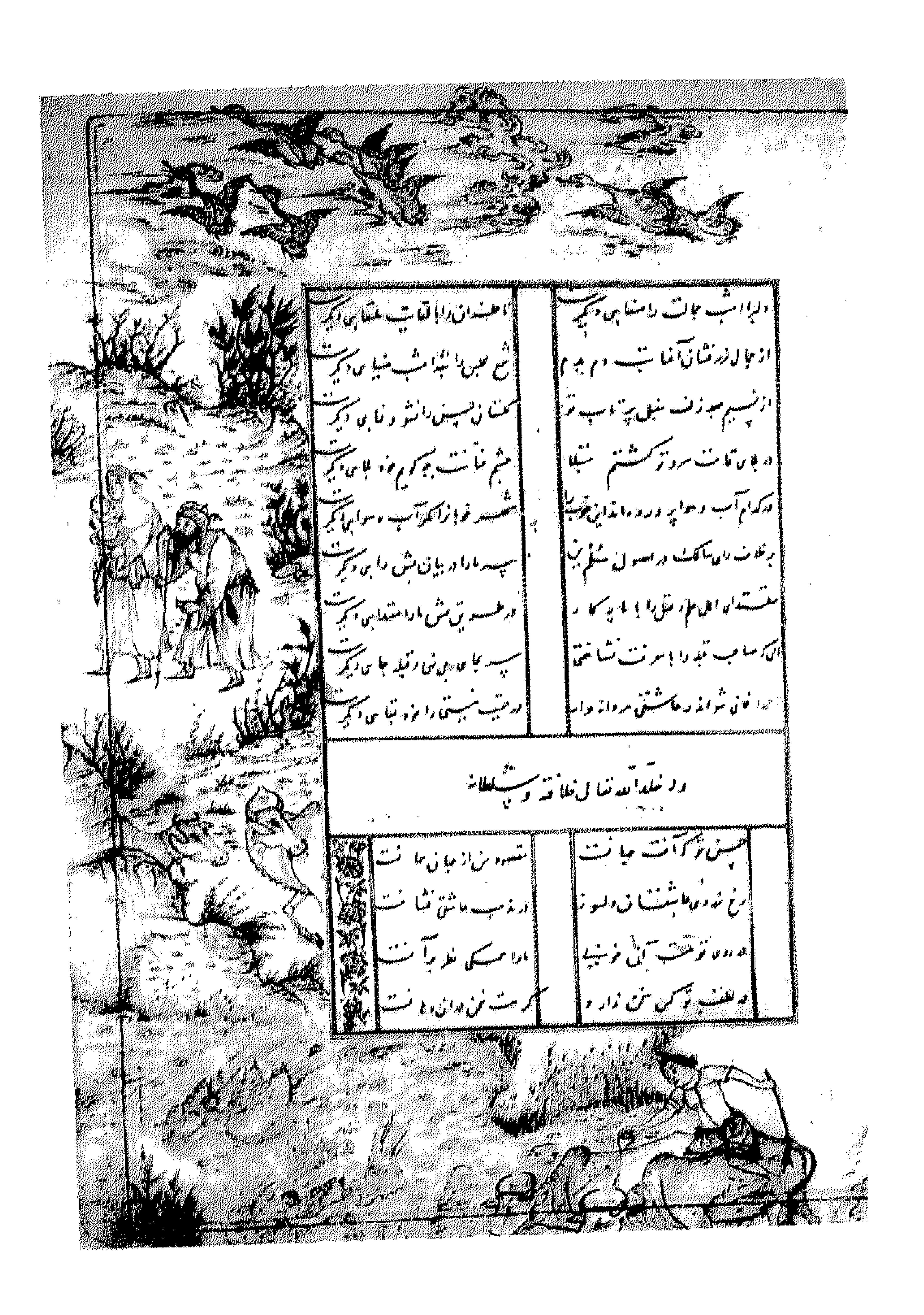
المحتوى وألمعية الكاتب والضعف في الأسلوب. ولئن اتسمت هذه الأعمال بتدفق الأفكار، ونجاح الصور فيها أحياناً، إلا أنها تعاني على العموم من اختلال اللون وضعف الرسم. ثم إنه من الصعب تحديد القيمة التاريخية لهذه المخطوطات.فهل هذه المخطوطات تعرض اكتشافاً، على عدة مستويات ثقافية مختلفة، للتصوير باعتباره ركناً ضرورياً من أركان الكتاب؟ أم أنه فن شعبي جنح إليه عشاق الكتب يومئذ وبات يستهوي ذوقهم؟ وهل كان لرسوم الأشخاص أي أثر على القرون اللاحقة؟ ثمة أسئلة كثيرة معلقة وليس لها من جواب حتى الآن. ولقد وجدنا هذه التساؤلات تعرض مع إحالات مرجعية ونص هام في كتاب صدر مؤخراً لماري ل. سفيبتو تشوفسكي وستيفانو كاربوني [٢٦].

وتتألف المجموعة الثانية من مخطوطات أشد طموحاً من تلك التي تقدم ذكرها، ومنها ما يعتبر من آيات الفن، وتستلفت الانتباه على الخصوص لما تتميز به من ابتكارات في الأسلوب سنعود إليها ثانية عند تناولنا الفن العظيم الذي ظهر في القرن الخامس عشر. غالباً ما تنسب بعض المخطوطات إلى فترة أسبق، مثل مخطوطة اسطنبول من «كليلة ودمنة» التي يرجح بأنها تنتمي إلى هذه الفئة. بل من المحتمل أن تكون مخطوطة ديموت العظيمة من «كتاب الملوك» قد نقحت وأعيد ترتيبها في تلك الحقبة. ومن المخطوطات المألوفة في هذه الفئة أول المخطوطات المزوقة من أشعار نظامي المحفوظة[٢٧]. ونسخة من «كتاب الملوك» في اسطنبول[٢٨]. وتحتل المنمنمات في هذه المخطوطات جميعها مساحة واسعة من كل صفحة والمشهد الطبيعي فيها يمتد على كامل الورقة، وتتسم الأشكال الإنسانية برؤوس ضخمة بيضوية الشكل، وقد اختفى بعضها أحياناً وراء السطح الأساسي للمنظر الطبيعي، ومن المؤكد أن الكثير من التقاليد الجديدة قد اقتدت

بـــ«كتاب الملوك» العظيم في بداية القرن إلا أنها افتتحت اتجاهات جديدة نحو رسم أكثر استقلالاً وأقل تقيداً بأحكام النص. ولكن هذه التجديدات جميعها قد أضعفها، لسوء الحظ، مهما تكن الأسباب، رسم بدائي وإيحاءات ساذجة وألوان بلا بريق حتى لتبدو في كثير من الأحيان قذرة.

ثمة مخطوطتان هما استثناء لتلك الملاحظات التي تحدد الفئة الثالثة؛ الأولى ديوان من الأشعار الصوفية تنسب إلى السلطان أحمد الجلائري[٢٩]، ويتكون من ست صفحات من القطع المزدوج مزينة برسوم رائعة بالحبر مع لمسات خفيفة بألوان ذهبية أو شاحبة (الشكل ١٨). وتصور مشاهد عاطفية من الحياة البدوية، والحيوانات، والطبيعة، والطيور. وقد أدى وجود الطيور الظاهر إلى تفسير كافة الصور بأنها رسوم توضيحية، أو على الأقل تذكير، بقصيدة صوفية شهيرة لـــ [فريد الدين] العطار، عن بحث جمع من الطيور عن المثال الكامل، الطائر السحري السيمرغ. وفي هذا التفسير منطق، إلا أنه يبقى أن نفسر سبب تقديم هذه الرسوم في ديوان لشاعر آخر. وقد ذهب أصحاب الرأي إلى أن هذه الرسوم ترجع إلى حوالي ١٤٠٢، وهذا رأي يقبل الترجيح أيضاً، ونسبتها إلى المصور عبد الحي ممكن، خاصة أن عدداً من الرسوم موضوعة بذات الأسلوب عُثر عليها في ألبومات اسطنبول وبرلين، وهي تنسب إلى عبد الحي[٣٠]؛ ولعل بعض هذه الرسوم قد ذيل حتى بتواقيع حقيقية.

والاستثناء الآخر هو «أشعار» خواجة كرماني، وهي مجموع آخر لعدة حكايات ذات دلالات صوفية ظاهرة[٣١]، قام بنسخها الخطاط مير علي التبريزي الشهير، وزينت برسوم تحمل توقيع جنيد وأرخت في عام ١٣٩٦.



الشكل (١٨)

عبد الحي (؟) مشهد رعوي، من «ديوان»سلطان أحمد ١٤٠٢،فرير غاليري مؤسسة سميثونيان، واشنطن العاصمة. رسم جميل لمشهد رعوي، ربما يصور أسرة تبحث عن كشف صوفي حسب رواية للشاعر العطار.

ويزين هذا المجموع عشر منمنمات وجدت إحداها في ألبوم في اسطنبول، وهذه المنمنمات تحتل كامل الصفحة وأحياناً تدخل جزءاً من النص في تكوين الرسم، وتلكم وسيلة قدّر لها أن تستمر قروناً. وتتسم حركة الأشكال البشرية

بالنشاط، إلا أن الرسم يظهرهم بصورة أشخاص ذوي بنية دقيقة داخل بنى هندسية ضخمة أو مشاهد طبيعية مترامية تطغى ألوانها على رسوم الأشخاص. كذلك تبدو النشاطات الإنسانية وقد طغت عليها الأشكال الاعتباطية التي تصورها، وهذه الأشكال بغنى ألوانها وتفاصيلها، تضفي ألقاً خاصاً على أربعة رسوم مـــن أصل الرسوم السبعة التي لم يقدَّر لها أن تنشر[٣٢].

ومن بين هاتين التحفتين الخارقتين الثانية هي الأهم من الناحية التاريخية. إذ أفادت من كثير من التقنيات والمفاهيم التي لمحنا بداياتها في مجموعتي الأوليتين، سوى أنها تجاوزتها برسمها القوي وألوانها الزاهية. وفيها تبدو قوانين التشكيل الفني التي قدِّر لها الشيوع في القرن التالي.

التيموريون الأوائل

(١٣٩٠-١٤٥٠)

من العسير إعادة تكوين العالم الإيراني بعد الانتصارات الكبرى التي تحققت لتيمورلنك (أو تيمورخان) حوالي عام ١٤٠٠، نظراً لأن الفاتح توفي هو نفسه في عام ١٤٠٥، كما لم تكن خلافته بالأمر اليسير ولا تمت بسلام. أما في تاريخ الرسم فثمة واقعتان لهما أهمية قصوى. وأولهما انتقال مركز القوة إلى المقاطعتين في الشمال، خراسان وما وراء النهر، وانتقلت العاصمة أولاً إلى سمرقند، في أوزبكستان الآن، ثم إلى هرات في أفغانستان اليوم. ولقد ظلت هذه الأخيرة، هرات، في شمال غرب البلاد، طوال قرن من الزمن أروع مركز للثقافة في تاريخ إيران. وفي الجنوب استمرت شيراز،

وتبريز في آزربيجان، كمركزين للفن وغير ذلك من النشاطات، لولا أنه لم يكن لهما الألق الذي كان لهرات وما يحيط بها من حدائق خاصة في كافة الميادين. والواقعة الهامة الثانية هي رعاية الفنون التي قامت بها سلالة التيموريين. وآية ذلك أن العديد من أبناء الأسرة الحاكمة، ومنهم ابن تيمورلنك، شاه رخ (حكم١٤٠٥-١٤٤٧)، وزوجته الأولى، جوهر شاد، وولديه أولوغ بك (توفي ١٤٤٩) وبايسنقر، وولد آخر هو إبراهيم الذي حكم شيراز من ١٤١٤ حتى ١٤٣٥، وأحد أبناء أخوته، اسكندر، في شيراز، وكثيرين سواهم، كانوا يحيطون أنفسهم بالرسامين ويرعون المصورين وسواهم من الحرفيين في محترفات، أو «كتابخانة»، حسنة التنظيم، وأخبارها موثقة بشكل جيد. وقد أدى فضولهم واهتماماتهم الواسعة وتنوع أذواقهم فضلاً عن رغبتهم في معرفة ماضي فن التصوير الفارسي والإحاطة بأصوله إلى ظهور ألبومات، أو مجموعات من المدونات، أو نماذج من فن الخط أو الرسومات، منتقاة حسب هوى الراعي أو ربما الفنانين أنفسهم (الشكل١٩). وقد غدت اختيارات الراعي أو المحترفات، إن صدفة وإن تدبيراً، نماذج تحتذى في تنفيذ الرسوم وكانت بذلك تحدد الذوق والرأي الفني. وأعقب ذلك تحول جذري في وظيفة الفن في القصر. فأصبح فن التصوير كنشاط وتاريخ التصوير كموضوع للدراسة الأسلوب المعتمد لتغليب النزعة الإيرانية بين النخب وإكسابهم الشرعية؛ وأصبح فن التصوير وتاريخه عنصرين ضروريين للذوق الأرستقراطي.

كانت ثقافة الأمراء التيموريين في بداية عهدهم مغولية، أو جغتاي تركية، ولكن فن التصوير ورعاية الشعراء كانا، كما ذهب الرأي مؤخراً، وسيلة بين وسائل أخرى توسل بها الأمراء لإكساب سلطتهم الشرعية بإظهار



الشكل (١٩)

ابراهيم ينجو من النار، من مختارات، ١٤١٠-١٤١١، متحف كالوست غولبنكيان، ليشبونة. رسم بألوان مؤثرة لموضوع ديني، في مختارات من أعمال أدبية في الغالب.

مبلغ عصبيتهم الإيرانية. ومن ذلك أن الأمير بايسنقر أمر بوضع أول نسخة محققة لـــ«كتاب الملوك»، وهي النسخة المعتمدة اليوم لهذا الملحمة، وفي هذا المناخ فإن رعاية الأمراء للفنون، على نحو يذكر بالبلاطات في أوروبا - خاصة الإيطالية والبورغندية - في الفترة ذاتها خلق بيئة من القيم الثقافية اضطلع فيها تزويق الكتب، بل حتى فن التصوير بمعزل عن الكتب

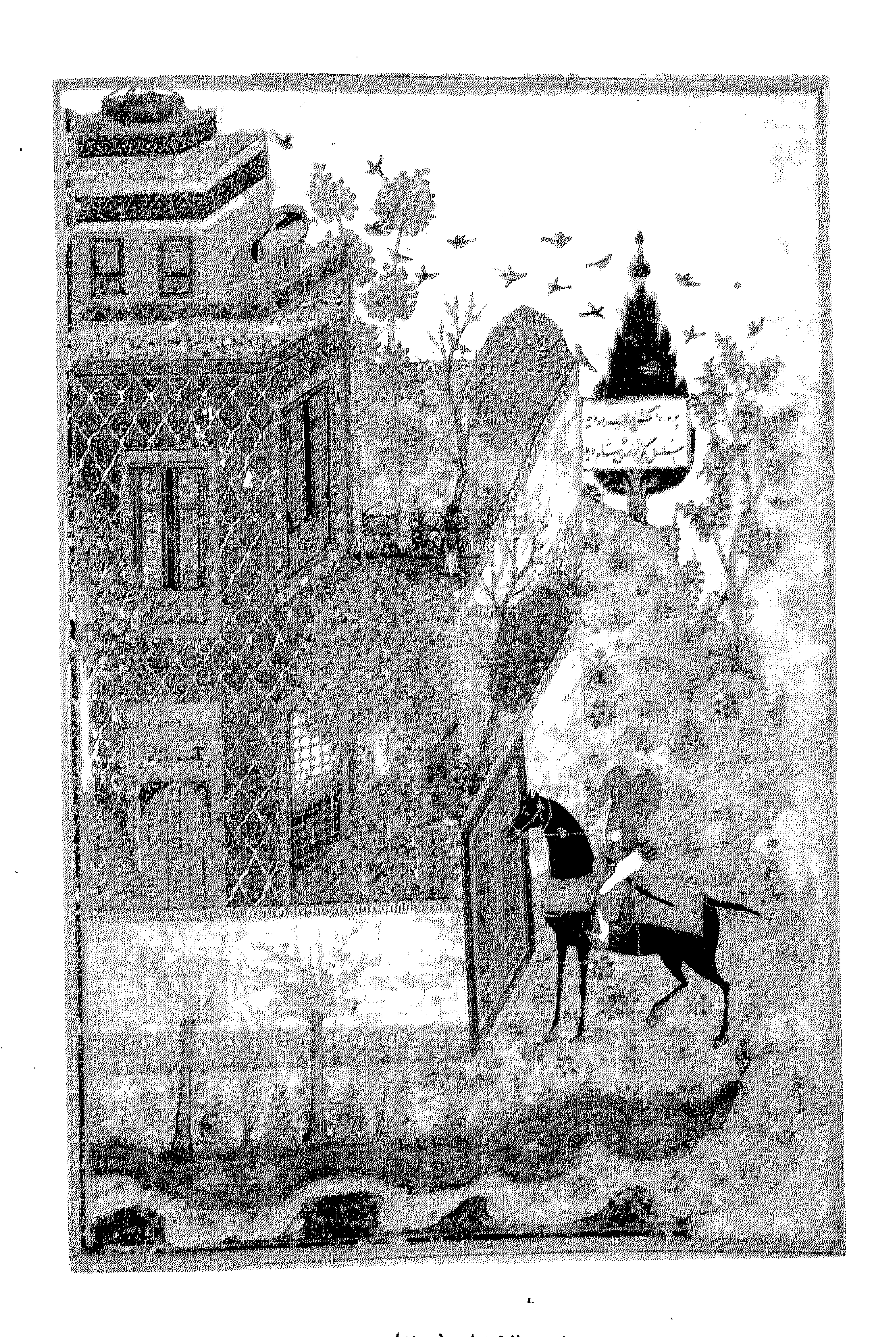
بدور جوهري. وبعد التجارب التي عرفتها القرون السابقة وما أتت به من نتائج يمكن النظر إلى حقبة التيموريين الأوائل بحق على أنها الحقبة الكلاسيكية في التصوير الفارسي، باعتباره فناً متيناً متماسكاً ونقياً، ونموذجاً يحتذى طوال قرنين في إيران والبلاد التي تخضع للعثمانيين والمغول.

تقع الوثائق في ثلاث مجموعات، أولها عدة مخطوطات لحافظ الآبري (ت١٤٥٠) في التاريخ يتابع فيها كتاب رشيد الدين «جامع التواريخ»؛ ثم هناك كتاب «ظفر نامة» (كتاب النصر) لشرف الدين علي يزدي، وقد وضعه في ذكر أمجاد تيمورلنك، وفيه كثير من الرسوم من القرن الخامس عشر. ولدينا من هذين الكتابين مخطوطات مزينة كلها بالرسوم(٣٣). وعدة مخطوطات متفرقة(٣٤). وتتذكر المنمنمات في هذه المخطوطات بتلك التي ظهرت في القرن السابق؛ وتتميز بأنها ملازمة للنص ومباشرة في تصويرها، ولا تتسم بالمخيلة على وجه الخصوص في تكويناتها التي كثيراً ما يغلب عليها التكرار. وهذه الرسوم تُظهر ما يمكن للمرء أن يسميه بالمستوى الأولي المدرسي في تلك الفترة، أي تصوير مدرسي معتاد يسهل إدراكه، إنما يفتقر للجاذبية، إلا في حالات استثنائية نادرة. وإحدى المخطوطات، وهي حافلة بالرسوم مثل كتب الأخبار وسارت على نهجها في الفن، تحولت من حال إلى حال بفضل تفرد موضوعها؛ إنها مخطوطة شهيرة كتبت في هرات بلغة الجغتاي التركية في عام ١٤٣٦، وتروي قصة المعراج، وهي مزينة بسبع وخمسين منمنمة تصور مراحل عروج محمد ورؤية الله والجنة وعذاب الجحيم(٣٥). يغلب على التكوينات السذاجة والأشخاص فيها أشبه بالدمى، لكن الألوان البراقة – وخاصة في رسم الغيوم الذهبية التي تحيط بالأنبياء – والأشكال الإنسانية التي يجنح الرسم إلى

السذاجة قليلاً في تصويرها تجعل صور الأشخاص مفزعة ومضحكة في آن واحد، مثل صور معينة للقيامة عند مدخل بعض الكاتدرائيات.

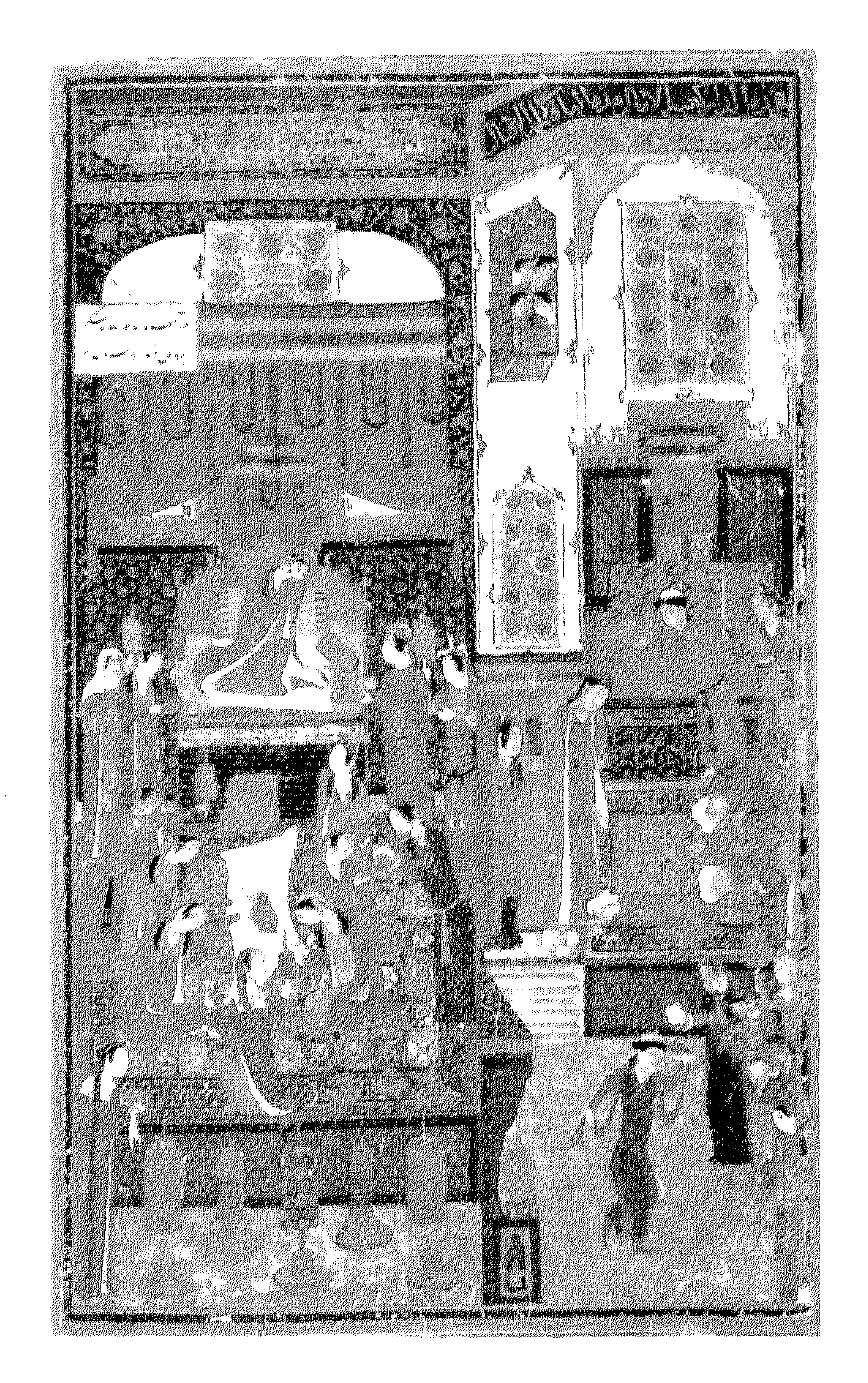
وتتألف المجموعة الثانية من المخطوطات من عيون الأدب مثل نسخة طهران من «الشاهنامة» المنسوبة إلى بايسنقر ذاته[٣٦]، وأخرى تنسب إلى محمد جوكي[٣٧]، وعدة مخطوطات من الخماسي لنظامي[٢٨]، وعدة روايات من «كليلة ودمنة" محفوظة في اسطنبول[٣٩] وطهران، وبعض المجلدات من ديوان سعدي (حوالي ١٢١٣-١٢٩٢)[٤٠]، و«ديوان» خواجة كرماني في فيينا مؤرخة في ١٤٢٧-١٤٢٨، وسوى ذلك كثير، بما في ذلك صفحات منتزعة من مخطوطاتها الأصلية ومحفوظة في البومات أو ضمن مجموعات عامة أو خاصة.

وتقتدي هذه المخطوطات بالنهج الذي رأيناه أول مرة في ديوان خواجة كرماني الذي يعود إلى عام ١٣٩٦ (الشكل٢٠،٢١). وتحتل رسوم الأشخاص الكبيرة كامل الصفحة تقريباً، وكثيراً ما تحيط ببضعة سطور من النص. ويحتل الصفحة مساحة محكمة، طبيعة أو عمارة، ويكاد يلمح المرء فيها بقعاً زرقاء، أو ذهبية اللون في كثير من الأحيان، والسماء تتخللها الغيوم المألوفة. وترسم الصخور خطوطاً تظهر حدود المنظر الطبيعي بينما يتخلل المروج الورود والأزهار؛ وكثيراً ما يكون في مقدمة الصورة جدول صغير يجري. وهناك في رسوم الأشكال الإنسانية والأشجار والمباني منظورات على قدر من الحذق، ثم نرى فجأة سجادة من منظور شاقولي كما في أنظمة الفنون التقليدية التي تضيف عناصر تكوينية تتراكم فوق بعضها البعض. والأشكال الإنسانية ضخمة نسبياً وهي كثيرة، وغالباً ما تعتمر برداء رأس غريب، ولكن الأجسام والوجوه لا تنم عــن جنس، وتوضعات الجسم واهنة،



الشكل (٢٠)

جنيد، وصول همايون إلى قصرهوماي، من ديوان للشاعر خواجة كرماني، ١٣٩٦، المكتبة البريطانية، لندن. على مساحة حرة يصل العاشق إلى سورعال يحيط بالحديقة الغناء لقصر الحبيبة.



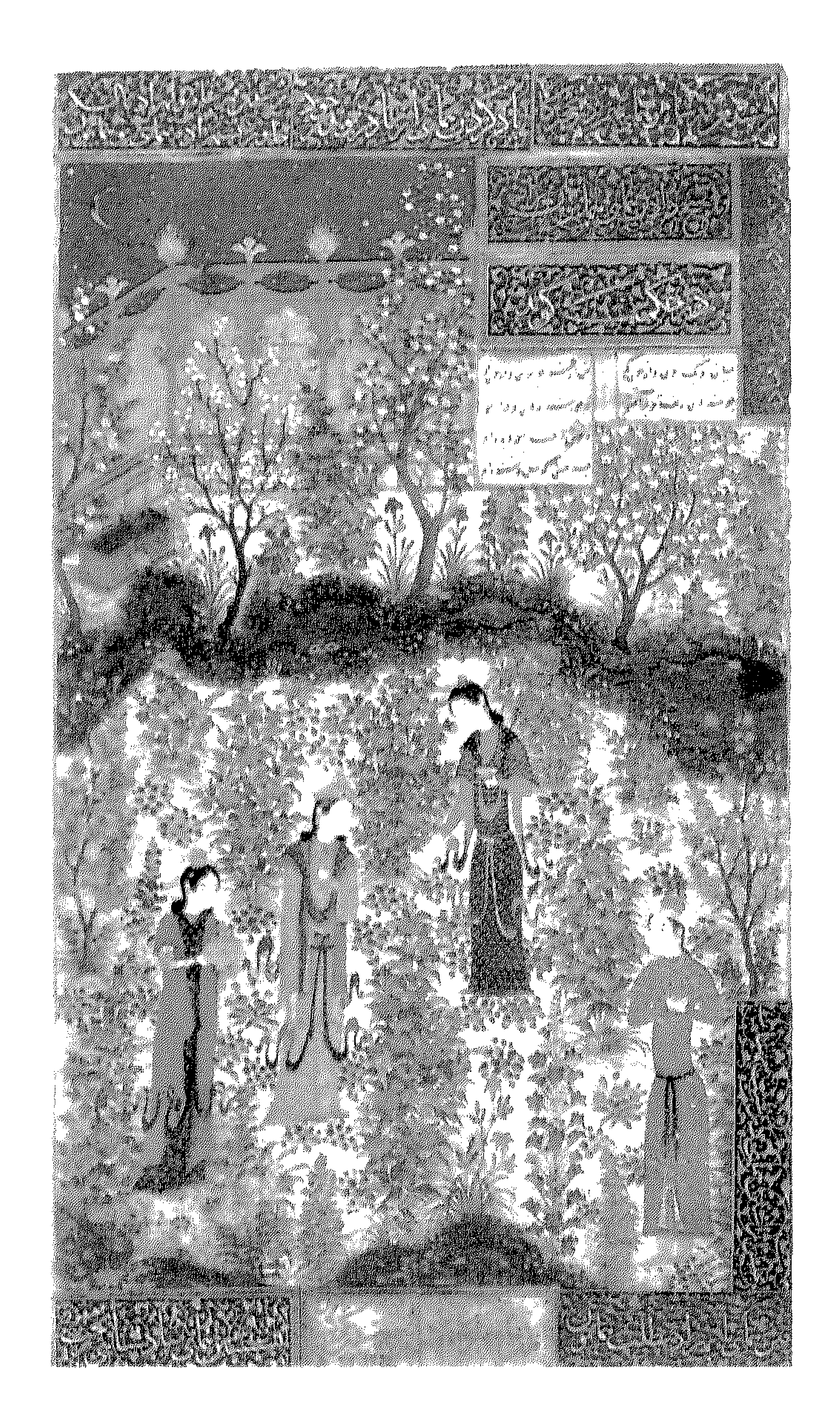
الشكل (٢١)

جنيد، زفاف هوماي وهمايون، من ديوان للشاعر خواجة كرماني، ١٣٩٦،المكتبة البريطانية، لندن. تكوين أخاذ بألوان الأحمر الطاغية في كافة أحداث العرس، من الدخول على العروس إلى الرقص، مصورة إما صراحة أو رمزاً.

والايماءات قليلة. وهذه الرسوم تكاد تخلو من قصة، أو بالأحرى، لا يمكن إدراك الحدث فيها إلا إذا كان الناظر ملماً بالقصة التي تصورها. إن هذه المجموعة الكبيرة من المنمنمات الجميلة هي التي تحدد النمط الكلاسيكي في فن التصوير الفارسي (الشكل ٢٢،٢٣).

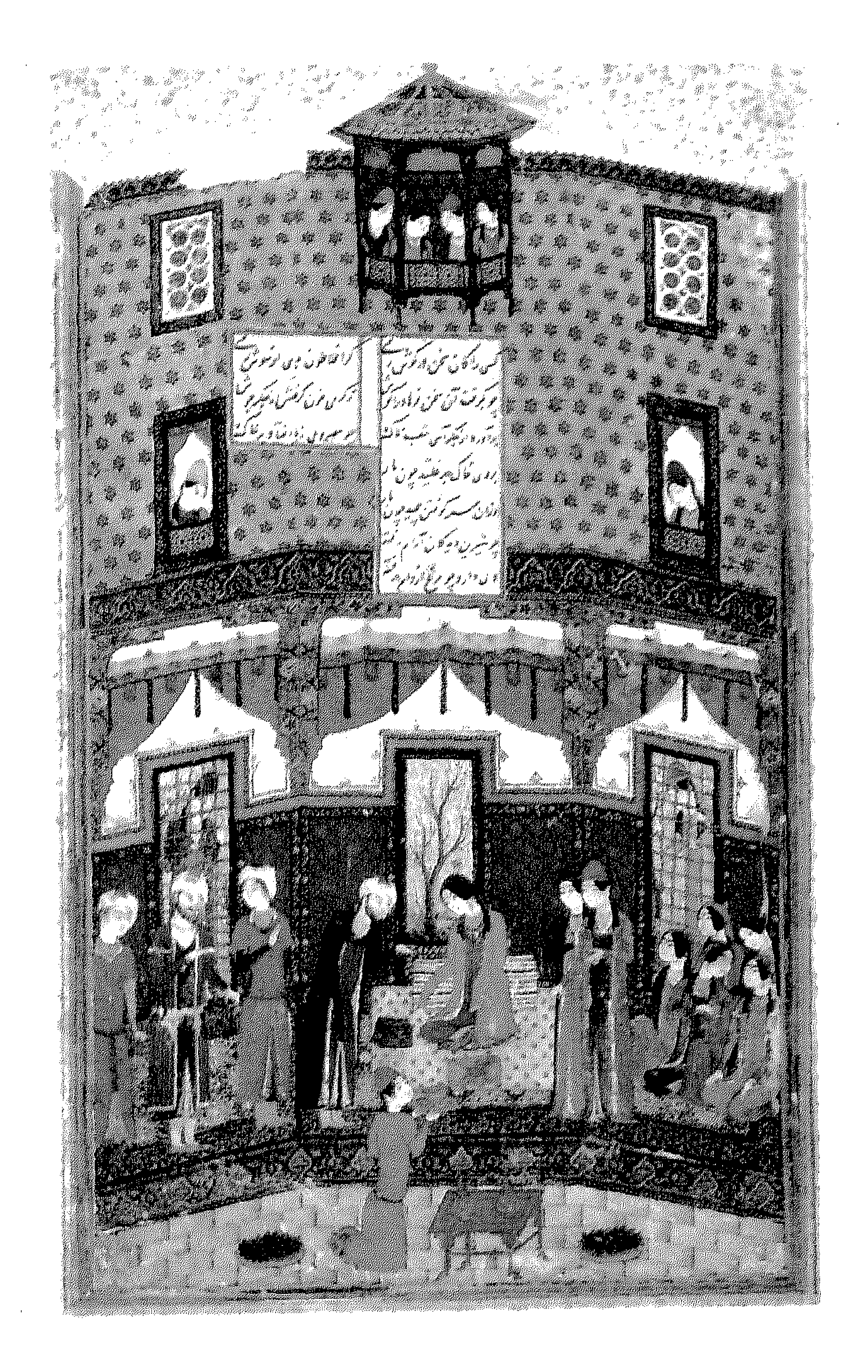
والفئة الثالثة، وهي من هذه الفترة أيضاً - أو هكذا يذهب الإجماع على الأقل حالياً - تقف على النقيض تماماً وبشكل حاد من هذا التصوير الكلاسيكي. وتضم رسومات شهيرة منفصلة عن بعضها البعض وهي ليست من تزيينات الكتب قطعاً. وهذه المجموعة موجودة في بعض ألبومات اسطنبول، وخاصة الخزانة ٢١٥٣، وقد نسبها إلى القلم الأسود (سياه قلم) الذي سلف ذكره، ربما في القرن السابع عشر أو الثامن عشر، خازن كتب رومانسي، كما مهر عدداً منها بتوقيعه أيضاً. ومصدر هذه النسبة أشد تعقيداً مما يبدو عليه الأمر، بيد أن ذلك لم يقيض له الشرح لنحيط به. وهناك عدد ضئيل من الرسوم من هذا النمط نقع عليها في مجموعات مختلفة أخرى[٤١].

والموضوعات في هذه الرسوم فريدة من نوعها (الأشكال٢٤-٢٦): عفاريت من كل نوع وشكل؛ أشخاص ذوو أشكال مفزعة يعبثون بألعاب نارية؛ أسر في نزهة مع نساء وأطفال، وغالباً ما يظهر معهم حمار أو حصان هزيل؛ ثم هناك مسافرون يرتدون عباءات طويلة ويعتمرون قبعات من الفراء. وأسلوب التصوير هنا وحشي مذهل: أقدام وأياد ضخمة وأجسام ملتوية (تخيل قطعة من ألعاب اللوجو وقد تحولت إلى شكل إنسان بدائي متوحش)، رؤوس ضخمة، وفي بعض الأحيان يرتدي الشخص أقـل الثياب،



الشكل (٢٢)

لقاء هوماي مهمايون في حديقة، حوالي ١٤٢٥، متحف الفنون التزيينية، باريس. عاشقان يلتقيان في الليل، في حديقة غناء بعيداً عن العيون. التعبير عن العواطف هنا بأقل الإشارات، والثياب المزركشة تمتزج مع الورود في المنظر الطبيعي.



الشكل (٢٣)

فرهاد عند شيرين، من «خماسي» نظامي حوالي ١٤٠٥-١٤١٠، متحف غاليري، مؤسسة سميثونيان، واشنطن. بيئة هندسية مألوفة تشبه مشهداً مسرحياً يصور حدثاً ثانوياً، بطلاه في الوسط وقد طغى عليهما حشد من الخدم والحشم في القصر.



الشكل (٢٤)

القلم الأسود (سياه قلم) عفريتان يعزفان لحناً، منتصف القرن الخامس عشر، متحف فرير غاليري، مؤسسة سميثونيان، واشنطن. قلم قوي مؤثر ولمسات لونية تصور عفريتين قبيحتين مقيدين يعزفان لجمهور غير ظاهر في الرسم.

وفي البعض الآخر يكون اللباس ثقيلاً وزينت أطرافه بالفرو، وتكون الألوان معتمة حيث يطغى الأسود لكن فجأة يتفجر في لحظة تفصيل بلون أزرق أو أحمر. فهل هذه صور كاريكاتورية، كما ذهب الرأي، عن العالم البدوي في وسط آسيا بما يحفل به من الشامان الكهنة أو السحرة والزوار القادمين من

أراض بعيدة، وربما حتى تجار روس؟ أم هي تعبيرات عن تفجر قوة إبداعية كامنة في عالم التيموريين الكلاسيكي الأنيق؟ أم تراها من أعمال المخيلة على نحو ما عرفنا عند هييرونيموس بوش أو فرانشيسكو دي غويا لتصف بأقوى تعبير الطبقة السفلى في مجتمع معين؟ إننا لم نعثر بعد على المفتاح لفهم هذه الصور المدهشة والمحيرة(٤٢).

إن التماسك والدقة والنوعية مما تتمتع به الأعمال الفنية في تلك الفترة لا يعني تماثلها إطلاقاً. والواقع أن التناقض الصارخ بين هذه الأعمال مدعاة للدهشة أحياناً، ولم يتم تفسيرها كلها. وهذه الصفحات القلائل إنما تختصر بذاتها نصف قرن وحسب من النشاط المذهل في فن التصوير بعدد محدود من النماذج. ويمكن تعليل ثراء هذه الفترة في بعضه برغبة أو حاجة الأمراء والحاشية الغرباء لاكتساب الثقافة الإيرانية. كذلك فإن الظاهرة الموازية المتجلية باعتناق تلك البلاطات الإسلام تفسر غنى هندسة العمارة عند التيموريين والمؤسسات الدينية التي أفادت من الأموال الضخمة التي بذلت في قيامها ورعايتها. أما كيف نشأت الظواهر الفنية المختلفة والنشطة وبلغت رقيها في هرات وشيراز، في القرن الخامس عشر فأمر يحتاج إلى بحث واستقصاء لا يتسع له المجال هنا. كذلك حري بالمرء أن يتمعن في الآليات التي جعلت من الفن في نصف القرن هذا نموذجاً للفن لم يقتصر تأثيره على إيران وحدها، وإنما بات مثالاً في عالم العثمانيين والمغول كذلك. هل يتصل بالأشكال؟ أم يتعلق بالطرائق السيكولوجية أو التقنية في التصوير؟(٤٣)



الشكل (٢٥)

القلم الأسود (سياه قلم)، راقصان منتصف القرن الخامس عشر، طوب كابي سراي، اسطنبول. شيخان يرقصان مأخوذين، ويبدوان أشبه بتمثالين من المطاط، وبأقدام ضخمة رهيبة، بين مظاهر اخرى.



الشكل (٢٦)

القلم الأسود (سياه قلم)، مسافرون؟ منتصف القرن الخامس عشر، طوب كابي سراي، اسطنبول. اعتبرت هذه الشخصيات الرهيبة كاريكاتورية، أو صور لشخصيات من التجار الروس، بسبب قبعاتهم الفرو ولحاهم الطويلة.

النصف الثاني من القرن الخامس عشر

(١٤٥٠-١٥٠٠)

عند وفاة شاه رخ عام ١٤٤٧ انقسم العالم الإيراني إلى قسمين. فأصبح غرب إيران والعراق، وعاصمتهما تبريز، منطقة اختصت بها الأسر الحاكمة المعروفة بالتركمانية، القراقيونلي والآقيونيون، والتي بلغت ذروتها في عهد اوزون حسن. أما خراسان وما وراء النهر فقد بقيت تحت حكم المغول، وكان الملك يعيش في سمرقند دائماً، ولكنه فقد معظم سلطته بعد وفاة أبي سعيد في ١٤٦٩. وكان المركز الحقيقي هرات، وقد بلغت المدينة أوج تطورها الفني والاقتصادي والثقافي فـي عهد حسين بايقره (ح١٤٧٠-١٥٠٦). وهناك عاش آخر الشعراء العظام في إيران التقليدية، [عبد الرحمن] جامي (١٤١٤-١٤٩٢)، وكذلك نصيره الوزير الكاتب المصور مير علي شير نوائي الذي كان يضاهي بقوة شخصيته ورعايته للفنون والآداب دوقات بورغندي أو الأسر الكبيرة في عصر النهضة الإيطالية، وكانوا يومئذ معاصرين له. وفي هرات، أيضاً، أقام بهزاد وعمل، وهو أعظم مصور في تاريخ إيران.

إن الفوارق بين إيران الشرقية والغربية، وإن كانت حقيقية في السياسة وأحياناً في الفنون أيضاً، لكنها في الواقع لم تكن بالفوارق الكبيرة. فالأدب الفارسي نفسه كان يلقى التقدير في كل مكان، وإن كانت التركية الجغتاي شائعة أيضاً في هرات. وكان المصورون وأصحاب الحرف الأخرى يتنقلون بين البلاطات، ولكن ترحالهم من قصر إلى آخر لا يعني بالضرورة اختلاف تأثير الأوساط الفنية المحلية. وكانت شيراز وحدها، المعزولة عن الصراعات السياسية الكبيرة، قد استمرت بالأخذ بتقاليد المخطوطات المصورة، لغايات تجارية أكثر منها لانتفاع بلاطات الأمراء بها، وجعلتها

ملائمة لذوق الراغبين في اقتنائها، ومن المألوف، على كل حال، التمييز في هذه الفترة بين أسلوب منمق يرتبط بهرات وآخر أشد بدائية وأكثر أصالة يعرف بالتركماني. ولئن تكن هذه الفوارق قائمة فعلاً فإنه من العسير علي نسبتها إلى بلدان بعينها أو حتى بيئات اجتماعية أو إثنية دون سواها. ولعله أقرب إلى الصواب، أو الحصافة النظر إلى تاريخ التصوير في هذا الوقتلا كتاريخ خطي ممتد لأساليب مستقلة عن بعضها البعض، بل كتاريخ لعدة أساليب متوازية قائمة في وقت واحد. ومبرر قيامها يعتمد على خيارات ما زلنا لا نحيط بها بعد(٤٤).

يتسم فن التصوير المعزو إلى هرات بطغيان أثر رعاية مير علي شير نوائي وشخصية بهزاد، رغم أن هذا الأخير لم يكن المصور المعتبر الوحيد في تلك الحقبة. فتذكر المدونات اسم كل من قاسم علي وميراك، ولدينا أعمال ممهورة بتوقيعهما، وإن كان يصعب التمييز بينهما من حيث التفرد الفني لكل منهما، والحق، أن هذا ينطبق على بهزاد أيضاً. والكتاب الذي صدر مؤخراً لعباد الله بهاري قد توفرت فيه صور جميلة تضم تقريباً كل الأعمال التي تنسب إلى هذا المعلم، إلا أن التحليل فيه سطحي، والنسبة فيه محتملة، لكن لا يمكن الجزم بصحتها، ثم إن محددات الأسلوب والتعريفات الأخرى بها شيء من التبسيط، بالرغم مـن حماس المؤلف الجلي لموضوعه(٤٥). والواقع أن الخلاصة المحكمة والواضحة التي ظهرت لبريسلاّ سوتشيك في الموسوعة الإسلامية Encyclopedia of Islam تعكس بدقة أشد الوضع الراهن للقضية.

وفيما يلي المخطوطات الرئيسة المنسوبة إلى هرات وتعود إلى النصف الثاني من القرن الخامس عشر: «ظفرنامة»، في مكتبة جامعة جونز هوبكنز، مع نص يعود إلى عام ١٤٦٧-١٤٦٨، إنما ملحق بها اثنان وستون صفحة من المنمنمات تعود إلى تاريخ لاحق، وربما كانت من أعمال بهزاد في شبابه

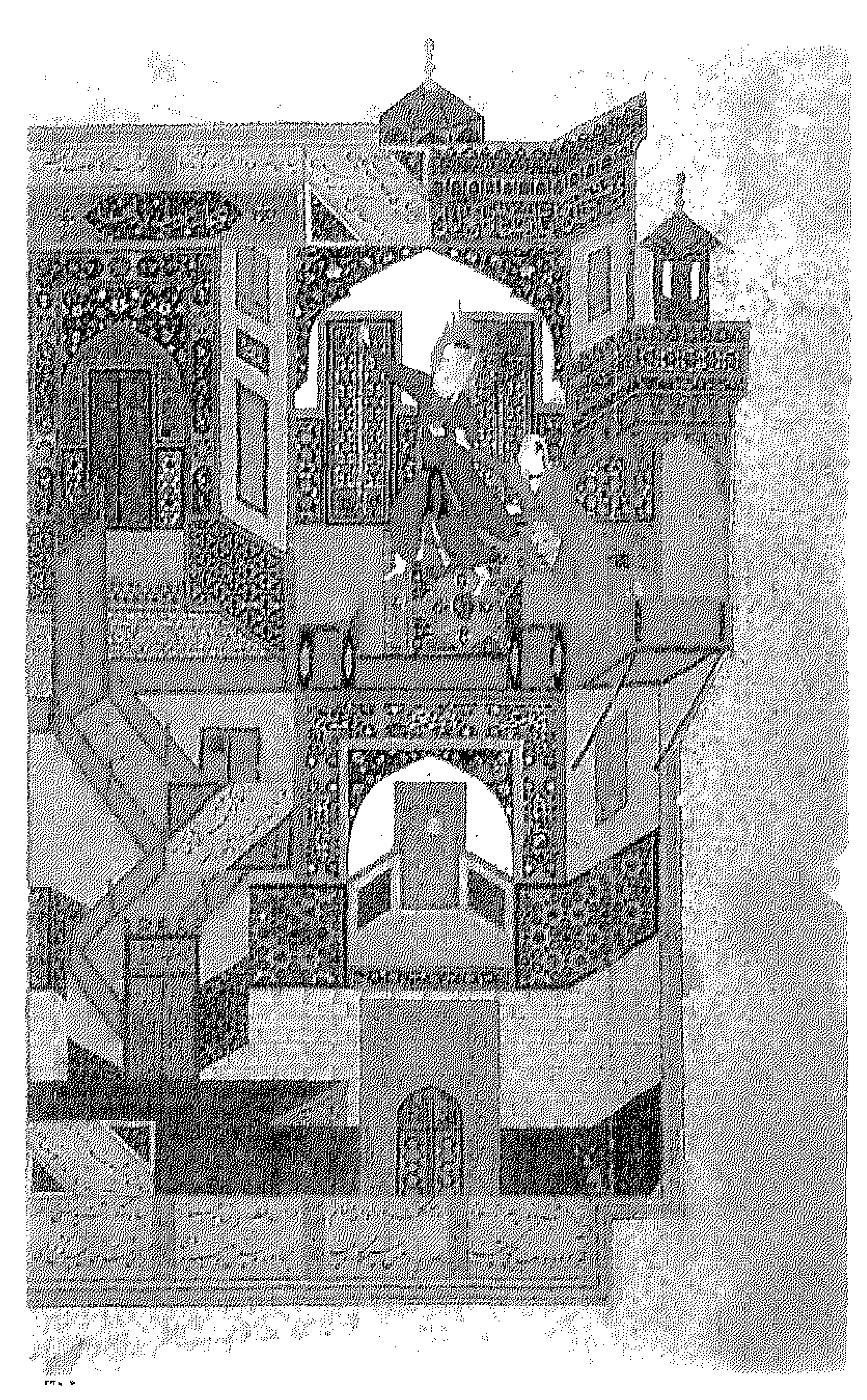
(الشكل ٢٧، ٢٨)، ونسخة من «منطق الطير» لــ [فريد الدين] العطار[٤٦]، مؤرخة في ١٤٨٦، ونسخة من "بستان" سعدي (الشكل٢٩) تحمل تاريخ ١٤٨٨ و١٤٨٩، وتوقيع بهزاد على أربع من منمنماتها الخمسة، وهو العمل الأساسي المعتمد في الدلالة على أصالة بهزاد؛ ونسخة من «خماسي» نظامي[٤٨] ويضم منمنمات تنتمي إلى فترات مختلفة، ثلاث عشرة منمنمة منها من أعمال بهزاد أو معاصريه، ونسخة أخرى مؤرخة في ١٤٩٥-١٤٩٦ (الشكل٣٠)[٤٩]، مزينة باثنين وعشرين رسماً، وقد تكون عشرة منها من أعمال بهزاد، وإن كانت النسبة موضع جدل بعض الشيء؛ ثم مخطوطة «خماسي» مير علي شير نوائي، وهي موزعة بين مكتبة جامعة اكسفورد وجامعة مانشيستر، ومؤرخة في ١٤٩٥، ومعها ثلاثة عشر رسماً، ومخطوطة من الكتاب الموسوم «هيشت بهيشت» (ثمان جنات) لأمير خسرو الدهلوي[٥٠]، مؤرخة في ١٤٩٦-١٤٩٧؛ ثم هناك، بعد، رسوم أشخاص وصور شخصيات متفرقة في أماكن مختلفة.

وقد يتساءل المرء كيف لنا أن نلخص - دون محاولة تعيين العمل الذي قام به بهزاد وهذا يحتاج إلى عمل تمهيدي لا بد من أدائه - السمات الجوهرية في هذه الصور التي يرتبط معظمها بالفنان الكبير في تاريخ التصوير الفارسي؟ ومن الواضح أن جذورها تكمن في ما كنت قد وصفته بالنهج الكلاسيكي في الفترة التيمورية السابقة. فالتكوينات تتبع المبادىء ذاتها والألوان والمفردات هي ذاتها، إن قليلاً وإن كثيراً. أما الجديد فهو الحياة التي نفثت في كل تفصيل، وخاصة الأشكال الإنسانية التي زالت عنها ملامحها الشبيهة بملامح الدمى والتي تبدو في حركة على نحو ما سوف أعرض له في الفصل التالي. إن التجديدات لتبدو للوهلة الأولى نسبية وحسب، وللمرء أن يتساءل إن كان الجهد المبذول لتحديد أسلوب شخصي واكتشاف السمات الفردية لدى المصورين، وهو ما عنيت به معظم الدراسات التي تناولت هذه




الشكل (٢٧-٢٨)

بهزاد (؟) بناء مسجد سمرقند، من مخطوطة "ظفرنامة" ليزدي،
مكتبة جون دبليوغاريت، جامعة جونز هوبكنز، بالتيمور.
وصف مفصل على صفحتين متقابلتين لأعمال بناء، من رئيس أعمال
يهدد عماله إلى فيل يلهو. النسب بين الأشخاص وموقع العمل مضطربة،
ولكن التصميم بالغ الدقة.



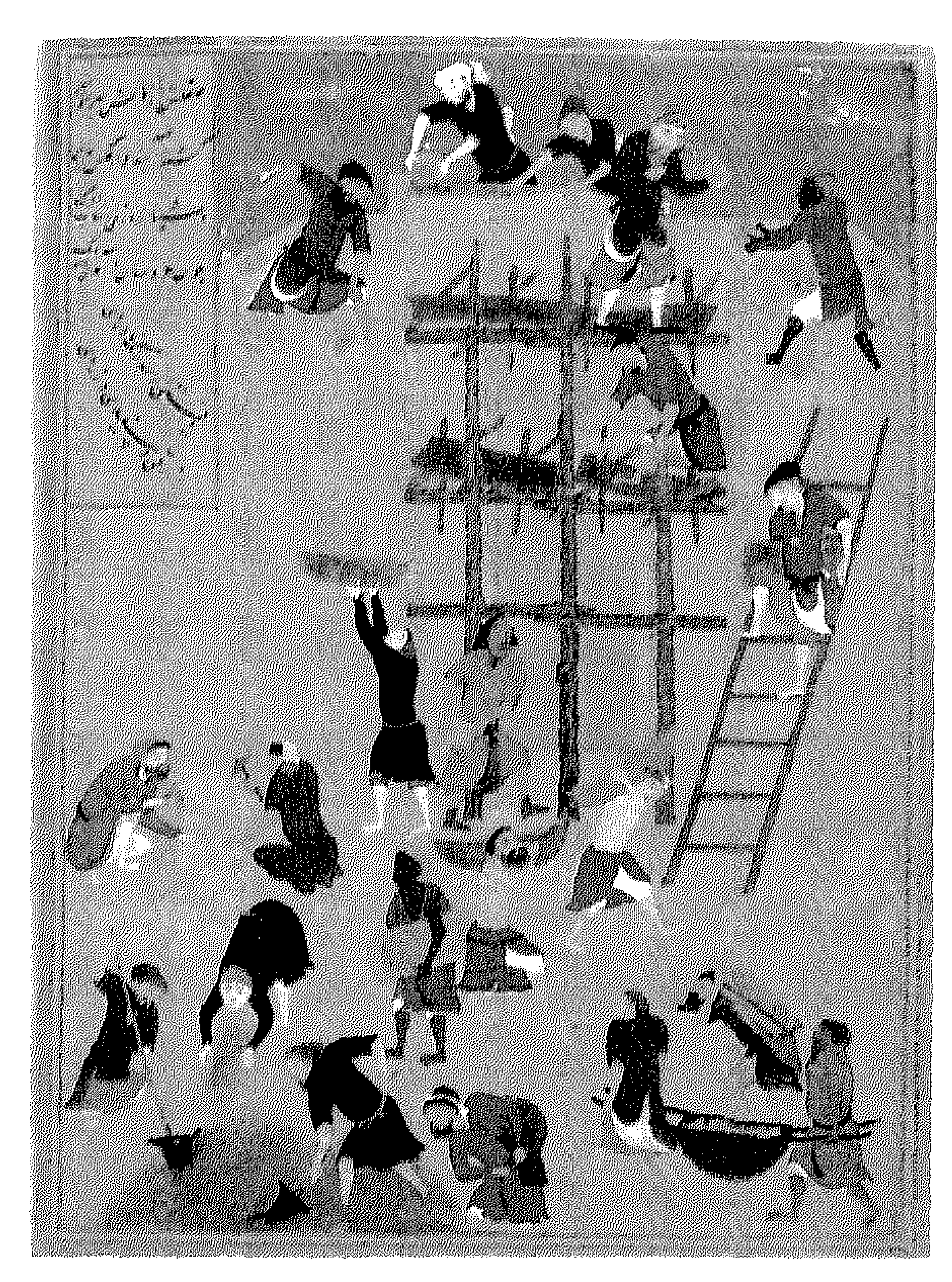
الشكل (٢٩)

بهزاد، يوسف يهرب من زليخة، من «بستان» سعدي،١٤٨٨، دار الكتب الوطنية، القاهرة. كانت زليخة قد أغلقت كافة أبواب القصر الخالي، حيث حاولت غواية يوسف الذي يفلح بالهرب عبر ممرات، وقاعات خالية وموصدة الأبواب.

الفترة، إنما يعكس تقليداً فكرياً أوروبياً أكثر منه فكرة نشأت عن دراسة الرسوم ذاتها. إنه حق طبعاً أن الكتابات الفارسية في القرن السادس عشر تقر كلها بعلو كعب بهزاد وترفع من شأنه بعبارات ليس من السهل ترجمتها إلى كلمات بلغة اليوم؛ والحق أنه من المحتمل أن الرجل حظي بهذه الشهرة وذاك التقدير ليس بسبب من أسلوبه بقدر ما كان ذلك لاتصاله ببلاط يتمتع بمكانة كبرى إن في زمانه وإن في تاريخ إيران المتصل. على أن هذا القول فرض ينبغي الحذر عند تناوله.

وفن التصوير المسمى بالتركماني تعرضه، بين أمثلة أخرى، مخطوطة أشعار لنظامي، محفوظة في اسطنبول[٥١]؛ ومخطوطة لـ«كتاب الملوك»، مؤرخة في ١٤٩٣-١٤٩٤ في واشنطن[٥٢]؛ و«مجموعة قصائد» في اسطنبول[٥٣]؛ وأوراق متفرقة من مخطوطة «خورنامة» وهي تكييف لـ «كتاب الملوك» في رواية سيرة الإمام علي، زوج بنت [النبي] محمد وأول الأئمة لدى الشيعة؛ وعدد كبير من المخطوطات تتصل بمدينة شيراز. وتتجلى في الرسوم التوضيحية لهذه المخطوطات أحياناً تفاصيل مثيرة للإهتمام، وخاصة في تراصف الأشجار والصخور حول الموضوعات المعروضة، وهي تستمتع أحياناً بضروب غير متوقعة من الأشكال والألوان المتضادة، لكنها تفتقر على العموم للبراعة، بتكرارها الأساليب التقليدية. وتعرض حالة مخطوطة نظامي الاستثنائية التي سلف ذكرها، التي بدأت في عهد التيموريين وانتهت في عهد الآقيونيين، دور المخطوطات في انتقال الغنائم من بلاط إلى آخر، كما تبين اشتراك الغالبية العظمى من رعاة الفن والفنانين في الذوق مما يؤكد مرة أخرى صعوبة نسبة مصور أو راع للفنون إلى مدينة أو فرد معين.

لقد كانت الفترة التيمورية الثانية، على الإجمال، فترة غنية حافلة بالتحولات في كل مجال، إنما أبداً حسب القواعد والأعراف التي قامت في بداية القرن. وللمرء أن يتكلم معتمداً على رأي أصحاب الفهرس الضخم الذي رافق معرض نفائس التيموريين[٥٤] عن «الوجه الجديد» (أم هو قناع؟) لفن التصوير، مضيفاً وحسب أن هذا الوجه الجديد، في الواقع، ليس إلا «ترميماً» للقديم، ولم يكن ثورة. ولقد ذهب التفسير الثقافي الذي أتى به هؤلاء الباحثون



الشكل (٣٠)

بهزاد، بناء قصر الخورنق، من «خماسي» نظامي، ١٤٩٢-١٤٩٥، المكتبة البريطانية، لندن. تبرز الصورة شخصيات مضحكة وقفت في منتصف الحركة، وكأنما جزء من مسرحية هزلية.

إلى أن السلطة السيكولوجية والاجتماعية للصوفية والفرق الدينية التي أخذت أشكالاً مختلفة من التصوف قد ازدادت وطأتها ازدياداً كبيراً؛ وأصبحت روح التقوى أشد خصوصية، من ناحية، ثم امتد حضورها، من ناحية أخرى إلى مختلف شرائح المجتمع. وهذا تفسير محتمل، بيد أن ثمة رؤية تبدو لي أشد ترجيحاً في تعليل الأمر، إن بدأنا بالصور عوضاً عن المدونات. إنها رؤى لأمير في عالمه الخاص من حدائق غناء كتلك التي تحيط بمدينة هرات، ويتصدر مجلساً من كرام القوم اجتمعوا، كما في المسرح، لأداء أدوار الأبطال في الملاحم الكبرى أو القصائد العظيمة، أو للاحتفال بالأمير الذي

جعل هذه العروض ممكنة. وبحسب هذه الرؤية فإن تفرد الأسلوب والأصالة مما هو متصل باسم بهزاد قد عدل المفاهيم والنظرة التقليدية ليبدع عالماً فريداً سنعود إليه في الفصل الخامس(٥٥).

الصفويـون

(١٥٠١-١٦٢٩)

استمرت الأسرة الصفوية في حكم إيران أكثر من قرنين من الزمن، ومازالت الأمثلة شاهدة على ما عرفته تلك الفترة من أساليب التصوير، وتزويق الكتب، والرسوم الجدارية، محفوظة بالآلاف إلى اليوم. بل إنه من الصواب أيضاً أن تكون حتى الجداريات الضخمة في الكنائس الأرمنية في جلفا في القرن السابع عشر، وضاحية الأرمن في أصفهان ضمن هذه النماذج. وبفضل العدد الكبير من شارات المخطوطات والتواقيع، وبالأخص الأعمال الأدبية الضخمة التي تتناول المصورين، عرف أكثر من مئة فنان وحرفي. ومن هؤلاء هاجرت جمهرة كبيرة إلى الهند حيث كان بلاط المغل أكثر ترحيباً بهم وأجزل عطاء لهم من البلاط الإيراني، خاصة في أواخر القرن السادس عشر. والواقع أنه حتى مؤسسة الكتابخانة بدت وكأنما فقدت احتكارها لصناعة الرسوم. فقد كانت إحدى نتائج هذه التحولات الطاغية في ما يمكن وصفه بعلم اجتماع التصوير الصفوي ظهور تنوعات هائلة في نوعية الأعمال الفنية. وهذه التجديدات جميعها تجعل من العسير تقديم عرض واضح ومتماسك لهذا الفن. أما بما يتصل بالقرون السابقة، فمن المعتاد تنظيم هذا الفن حول المدن الكبيرة – العواصم الكبرى مثل تبريز أو قزوين أو أصفهان، أو مراكز الأقاليم مثل شيراز ومشهد وهرات، بل وحتى يزد وشابزوار – على أساس الافتراض الذي لا يستند إلى ما يؤيده، وهو وجود

مدارس وتقاليد محلية كانت سوف تستمر بالرغم من تقلبات الأحوال السياسية(٥٦).

ويلوح لي أنه من الأجدى في إطار مدخل إلى الموضوع تقديم فن التصوير عند الصفويين بطريقة مختلفة عما سبق. فأرى وضع تقسيم تأريخي، وتمتد فيه الفترة الأولى حتى وفاة الشاه عباس، عام١٦٢٩، وتشمل روائع فن التصوير الإيراني والتي جذورها التيمورية جلية، ثم بقية القرن السابع عشر - وفي الواقع حتى الغزو الأفغاني في عام١٧٢٢- والذي نال ممارسة الفن التقليدي فيه إنهاك واضح واجتمعت التجارب من كل نوع لتبدع أعمالاً فيها طرافة أحياناً ولكنها لا تنطوي على قوة عظيمة أو طاقة مستمرة.

من المحال تناول كافة الخطوط الرئيسة في فن التصوير في الفترة الصفوية، خلال عهود الملوك الثلاثة العظام، اسماعيل وطهماسب وعباس الأول: ولسوف أعرض فيما يلي فن التصوير هذا، وإن جازفنا بتبسيط وإهمال وثائق هامة، في قسمين: الأول سلسلة من الأعمال الكبرى، ومعظمها ينتمي إلى القرن السادس عشر؛ والثاني هو تنويعات ثانوية وتجديدات بارزة.

النفائس العظيمة: يصعب على المرء تحديد فن التصوير الذي برز في عهد اسماعيل شاه. فمن جهة أتى الشاه ببهزاد إلى بلاطه، بل وعينه، وفق وثائق مشكوك بصحتها(٥٧)، رئيساً للكتابخانة الامبراطورية. وهناك عدد معين من الرسومات بعضها يقصد به تزويق دواوين لشعراء معاصرين له مثل الموجودة في مجموعة الأمير صدر الدين آغا خان، وأخرى مجرد تصوير لمشاهد من الحياة اليومية(٥٨)، وجميعها تنسب إلى ذاك المصور الكبير وتحمل توقيعه. كذلك يحتمل بأن يكون لبهزاد مشاركة في تزويق عدد من المخطوطات، مثل «خماسي» أمير خسرو دهلوي(٥٩)، ومخطوطة تركية لقصائد من شعر مير علي شير نوائي مؤرخة في ١٥٢٤(٦٠). ولئن يكاد

يكون من المستحيل رسم الأجواء في الكتابخانة في عهد اسماعيل، فإن بوسع المرء أن يتخيل المكانة التي حظيَ بها مدير ذو شهرة طبقت الآفاق بمهارته الرفيعة وكبر سنه مثل بهزاد، ثم مبلغ تأثيره على العديد من المصورين الشباب أمثال شيخ زادة، ومير مصور، وسلطان محمد، وميراك، وميرسيد علي، ومظفرعلي، وسواهم ممن يقع المرء على أسمائهم كمزوقين للمخطوطات الصفوية والمغولية. بيد أن فكرة وجود أكاديمية نشطة لا تتفق وبلاط هرات المتحرك أبداً، فقد انتقل هذا البلاط من هرات إلى تبريز فقزوين، دون أن يكون ثمة عاصمة ثابتة والمملكة في نزاع مع العثمانيين الذين حملوا معهم بعد انتصارهم الكبير في شالديران (١٥١٤) غنائم ضخمة منها الكثير من الرسومات والكتب المزوقة. ذلكم هو السبب في اختلاف المخطوطات القليلة التي تعود إلى تلك السنين عن بعضها البعض(٦١)، وهي تحمل أثاراً من أساليب عديدة مختلفة من القرن السابق، دون ملامح تمكننا من تحديد خصائصها المشتركة.

تغيرت الأحوال في عهد الشاه طهماسب، وهو ذاته مصور وخطاط، مازالت بعض أعماله محفوظة إلى اليوم، وظل يهوى الفنون حتى عام ١٥٤٨، حين هجرها لأسباب يكتنفها شيء من الغموض، إنما قد تكون متصلة بدواعي السياسة داخل المملكة أكثر مما يكون قد أملاها انقلاب سيكولوجي، وكرس طاقاته لأمور الدين. أما أفراد الأسرة المالكة الآخرون، وأبرزهم ابن شقيقه ابراهيم ميرزا، فظلوا يضطلعون بمهمة رعاية الفن. وحفظت من ذلك العهد عشرات المخطوطات والصفحات المنتزعة المزوقة، وجميعها رفيعة المستوى، ومنها أربع جديرة بالتنويه.

فهناك أولاً عدة صفحات من ديوان حافظ [شيرازي] ومعها خمس منمنمات، منها اثنتان - بلاط يتهيأ لاستقبال آخر شهر رمضان وصورة مجلس شراب (الشكل٣١) تمثل تحولاً عن قواعد التصوير في العهد

التيموري بتكوينات مذهلة[٦٢]. وتصور الأولى بألوان قوية ومتنافرة، أميراً شاباً يحيط به عدد من النبلاء المتأنقين يتهيؤون لاستقبال العيد فيما يقف عدد من الأشخاص على سطح القصر يلتمسون ظهور القمر هنا خفة الظل والمزاح ينطلقان على السجية في عالم أطفال كبار لا يتفق والاحتفال بلحظة قدسية. أما المنمنمة الأخرى، وألوانها أكثر هدوءاً، فتقارب الكفر بتصويرها جماعة من الملائكة ثملين على سطح إحدى الحانات حيث يبدو أصحابها، والعديد منهم متقدمون في السن، وكأنهم من مدمني الشراب. والمنمنمتان موقعتان كلتاهما من سلطان محمد وتكشفان عن براعة في معالجة الأجسام بغرض السخرية أكثر من إظهار الجماليات. ولعل هاتين المنمنمتين تعرضان ضرباً من النقد الاجتماعي للطبقات الغنية والموسرة، لولا أن مثل هذا التفسير يقتضي تأييده بوثائق أخرى.

ويتجلى الأثر العظيم الآخر من القرن السادس عشر بكتاب الملوك الضخم من ٧٦٠ ورقة و٢٥٦ منمنمة (الشكل٣٢)[٦٣]. وتحمل هذه المخطوطة تاريخاً واحداً، ١٥٢٧- ١٥٢٨، لكن المؤكد أن إنجاز مثل هذا العمل يتطلب أكثر من عشرة أعوام. وكانت هذه المخطوطة قد قدمها الشاه طهما سب إلى السلطان سليم الثاني العثماني (حكم ما بين ١٥٦٦-١٥٧٤) وظهرت من جديد في مجموعة روتشيلد ثم بيعت إلى آرثر هوتن، وغالباً ما تقترن باسمه فتعرف بـ «شاهنامة هوتن». وفي الثمانينات من القرن العشرين جرى تفتيت هذه المخطوطة وبيعت أفضل المنمنمات منها إلى مجموعات عامة وخاصة، وبات من العسير أحياناً اقتفاء أثرها. ثم كان أن جرى مقايضة معظم المخطوطة ذاتها بلوحة من الرسم الأمريكي في القرن العشرين اعتبرتها الحكومة الإيرانية من نتاج الانحطاط. وقد كانت النتيجة المأساوية التي نجمت عن هذه المغامرات ضياع عمل فني هام من الدارسين

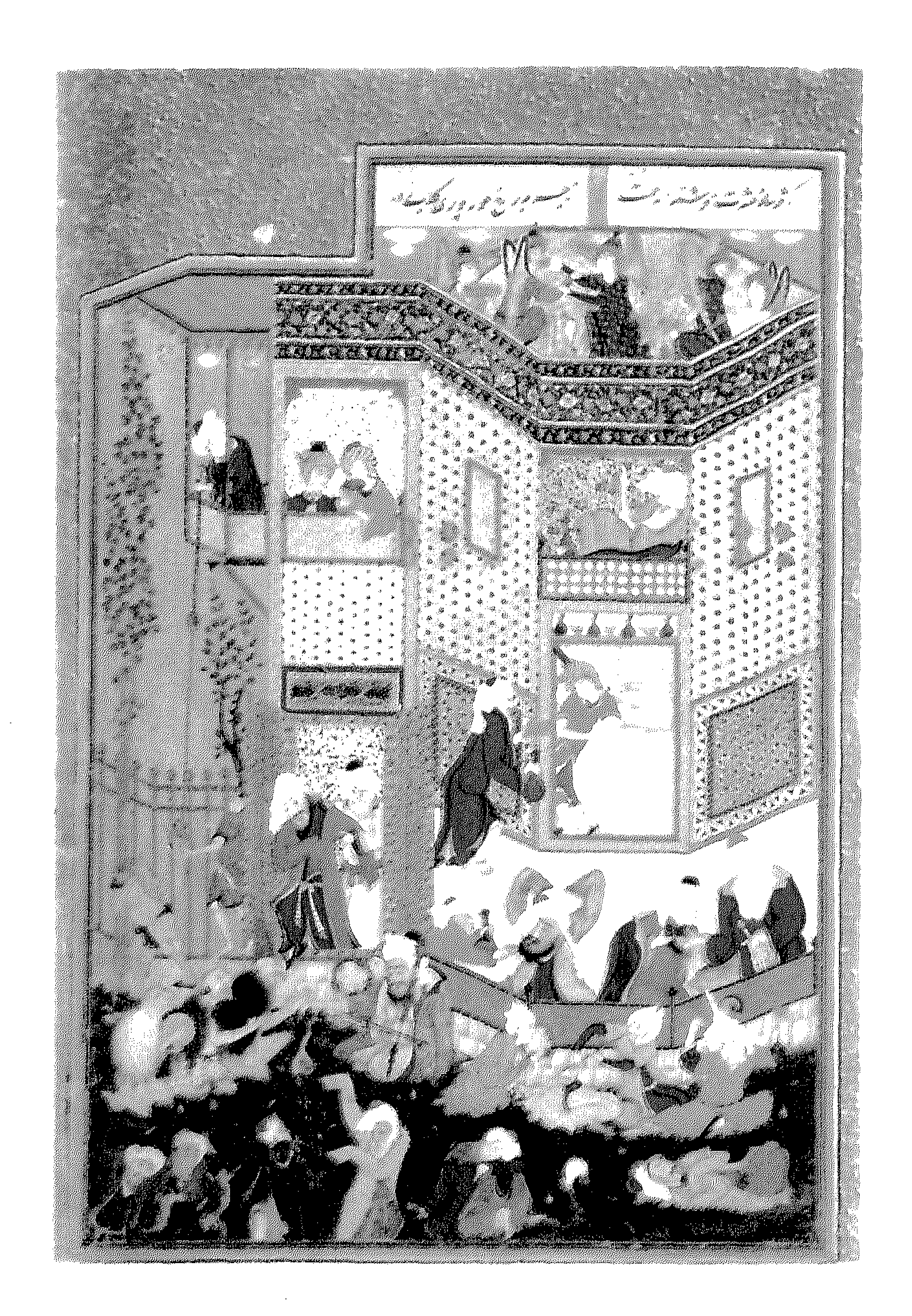
والمعجبين، وهو الجدير بالدراسة من الباحثين وبالإعجاب من متذوقي الفن، معاً.

ومن حسن الطالع أن ثمة طبعة جميلة مدعمة بدراسات فذة حول المنمنمات تتيح لنا تكوين فكرة عن هذه المخطوطة العظيمة، التي كانت تعرف حتى في القرن السادس عشر بأنها تحفة نفيسة. وتلك الدراسات التي تناولت هذه المخطوطة كانت موجهة إلى حد بعيد للتعرف إلى المصورين الذين شاركوا في تزويقها. فقام اس. كاري ولش الابن باستقصاء عمل تسعة من المصورين الرئيسيين ممن عملوا فيها: سلطان محمد، ومير مصنور، وأقا ميراك، ودوست محمد، وميرزا علي، ومظفر علي، وشيخ محمد؛ ومير سيد علي، وعبد الصمد. وقد جرى التعرف إلى خمسة مصورين آخرين أيضاً، دون أولئك شهرة وشأوا. وإنه من الصواب القول إن المنمنمات في هذه المخطوطة غير متجـانسـة من حيث النوعية ومختلفة عن بعضها البعض. أشد الاختلاف من حيث الصنعة. فكثير منها من مستوى متواضع، إلا أن اثنتا عشرة منها تعد من روائع عالم فن التصوير. ومن بينها التصوير الساحر لبلاط غيومرث، أول ملك على الأرض، أخضر وسط صخور غنية الألوان تشيع الحياة فيها رؤوس حيوانات تكاد لا تلتقطها العين (الشكل٧٢)، والملك وابنه وحفيده تحيط بهم حلقة من الحيوانات والأشكال الأنسية في أردية بيضاء. والألوان الغنية بدرجات تكاد لا تنتهي تحول لحظة شاعرية في تاريخ إنساني إلى حلم. ويجد المرء في مجموعة الصور التي تتناول قصة الملك ضحاك الشرير أو في الصورة حيث نرى البطل هوشنغ يهزم العفاريت (الشكل٣٣)، نجد بين جمع من التفاصيل الموضوعة والملونة بأسلوب أقرب إلى الطريقة التقليدية، مختلف الحوادث الطريفة، التي تبلغ أحياناً حد التصوير الكاريكاتوري المبتكر لحياة الناس والحيوان. إن الأمثلة

القليلة هذه كافية لبيان أهمية الصور كلها، مما هو جدير ببذل مزيد من العمل والبحث والتعليل. وبعد ذلك، هل يجب علينا دراسة هذا المجلد الضخم، الذي ينوء المرء بحمله، كالبوم للصور، وهو في واقعه متحف بين دفتي كتاب. كل صورة فيه جديرة بالتأمل في حد ذاتها؟ أم ينبغي لنا أن ننظر إليه ككيان يكمن معناه في النص والصور معاً؟ إن مناقشة هذه الأسئلة إنما هي مجرد البداية وحسب.

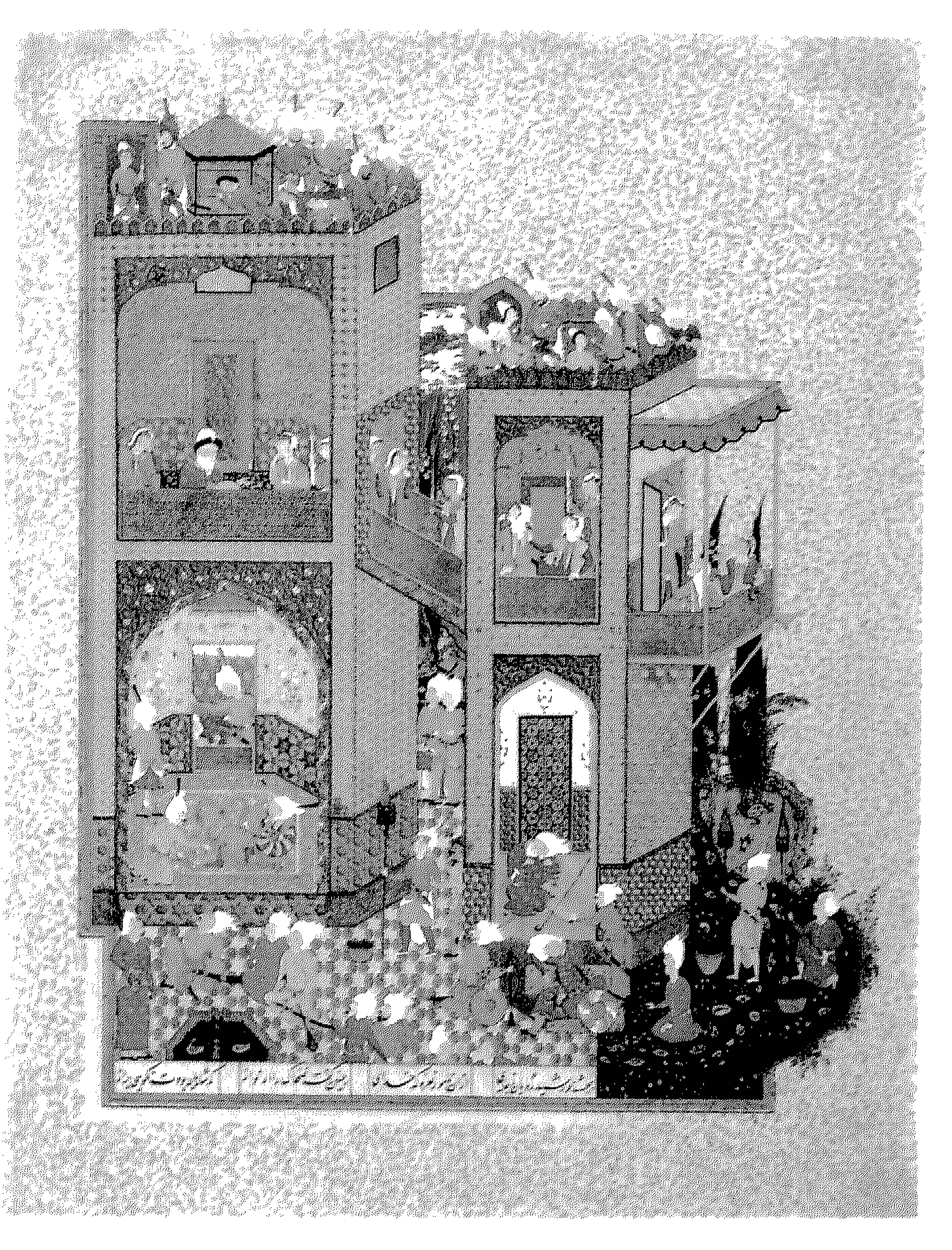
وإن الافتقار للأبحاث التمهيدية تجعل المرء أشد اقتضاباً عند تناول آية الإبداع الثالثة، وهي مخطوطة «خماسي» نظامي المنسوخة بين ١٥٣٩-١٥٤٣ والتي زينها سلطان محمد، وميرزا علي وآقا ميراك، ومظفر علي، ومير سيد علي، وتضم عدداً من المنمنمات التي تعود إلى عهد متأخر، أيضاً (الشكل٣٤و٣٥). وهذه المخطوطة لا تضم سوى ثلاث عشرة منمنمة؛ ولربما كان بجانبها ثلاث منمنمات أخرى، لكنها فصلت عنها الآن. وهذه الرسومات تفتقر لكتلة الانطباعات البصرية التي عرضها «كتاب الملوك»، إلا أن الاعتدال والوضوح في تكويناتها والدقة في تفاصيلها، تجعل منها أمثلة كلاسيكية لفن التصوير الفارسي في ذروته[٦٤].

والمثال الأخير الذي أسوقه هو عمل أصيل من عدة وجوه. وهذا العمل هو مخطوطة «هفت اورانغ» (سبعة عروش) للشاعر الكبير جامي، في نهاية القرن الخامس عشر، وقد نسخت المخطوطة بين ١٥٥٦-١٥٦٥، أي بعد حوالي عشرين سنة من نسخ المخطوطة السابقة، وهي محفوظة في متحف فرير غاليري بواشنطن (الشكل٣٦). ولم يكن الأمير الحاكم هو من كلف بنسخها، وإنما كان ابن أخيه، ابراهيم ميزرا، والي مشهد. وكان ابنه نصيراً كبيراً للفنانين أيضاً، ولنا أن نتلمس في هذه الوراثة أن رعاية التصوير امتدت مع تشكيل المحترفات الخاصة إلى مواقع أبعد من قصر الشاه. والواقع أن نظام المشاغل الخاصة التقليدي، أو الكتابخانة التقليدية، قد أخذ يكتسب،



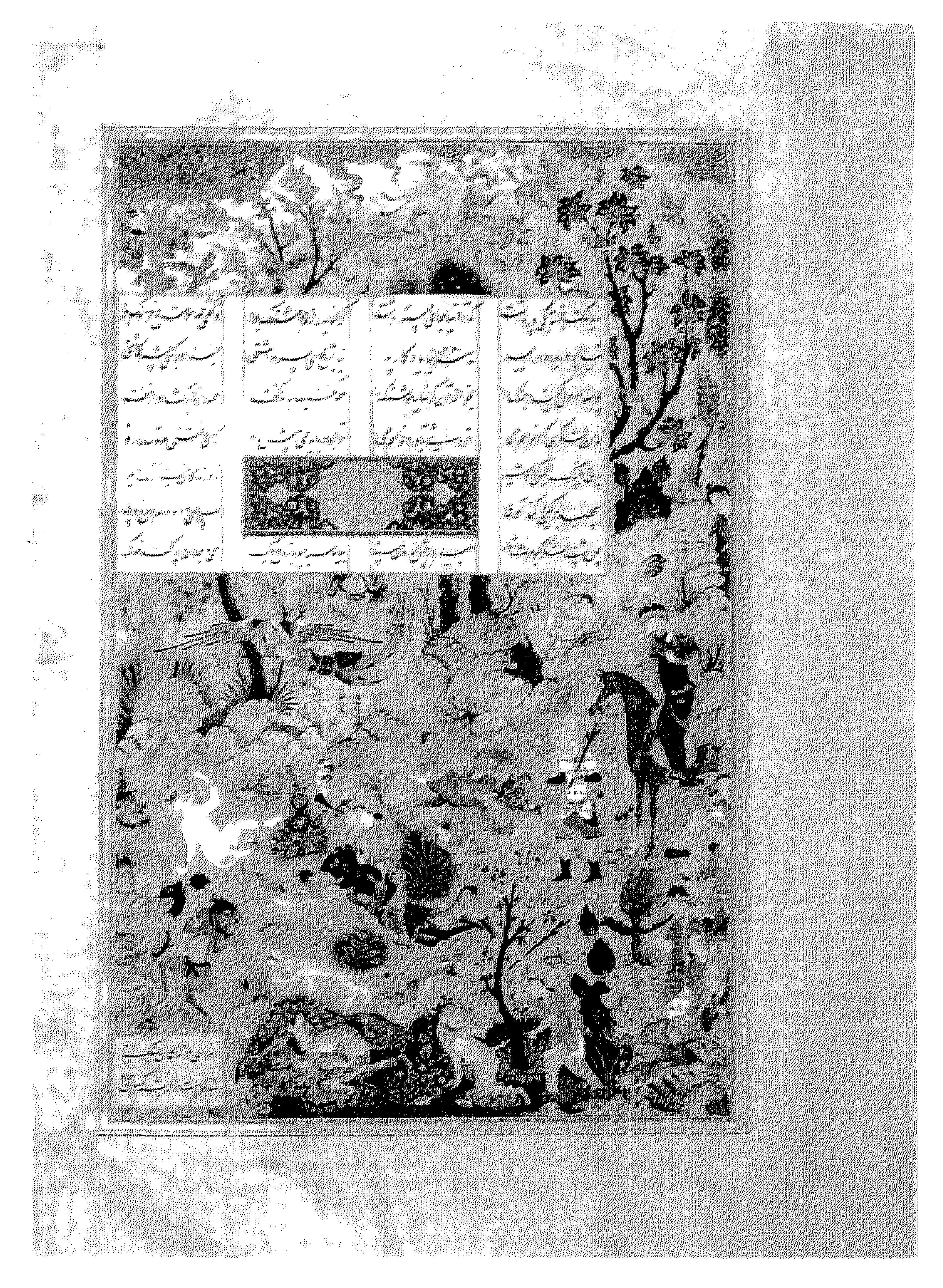
الشكل (٣١):

سلطان محمد، مجلس شراب، من ديوان حافظ، حوالي١٥٢٥، محفوظة في متحف آرثر إم. ساكلر، جامعة هارفارد. هدية من السيد ستيوارت كاري ويلتش الابن وحرمه، وللمتحفين ميتروبوليتان وآرثر إم. ساكلر، بجامعة هارفارد، أسهم في ملكية اللوحة. وقد استغل معاقرو الكأس المكان الشاعري لمجلسهم وعربدتهم. لاحظ أيضاً الملائكة على السطح.



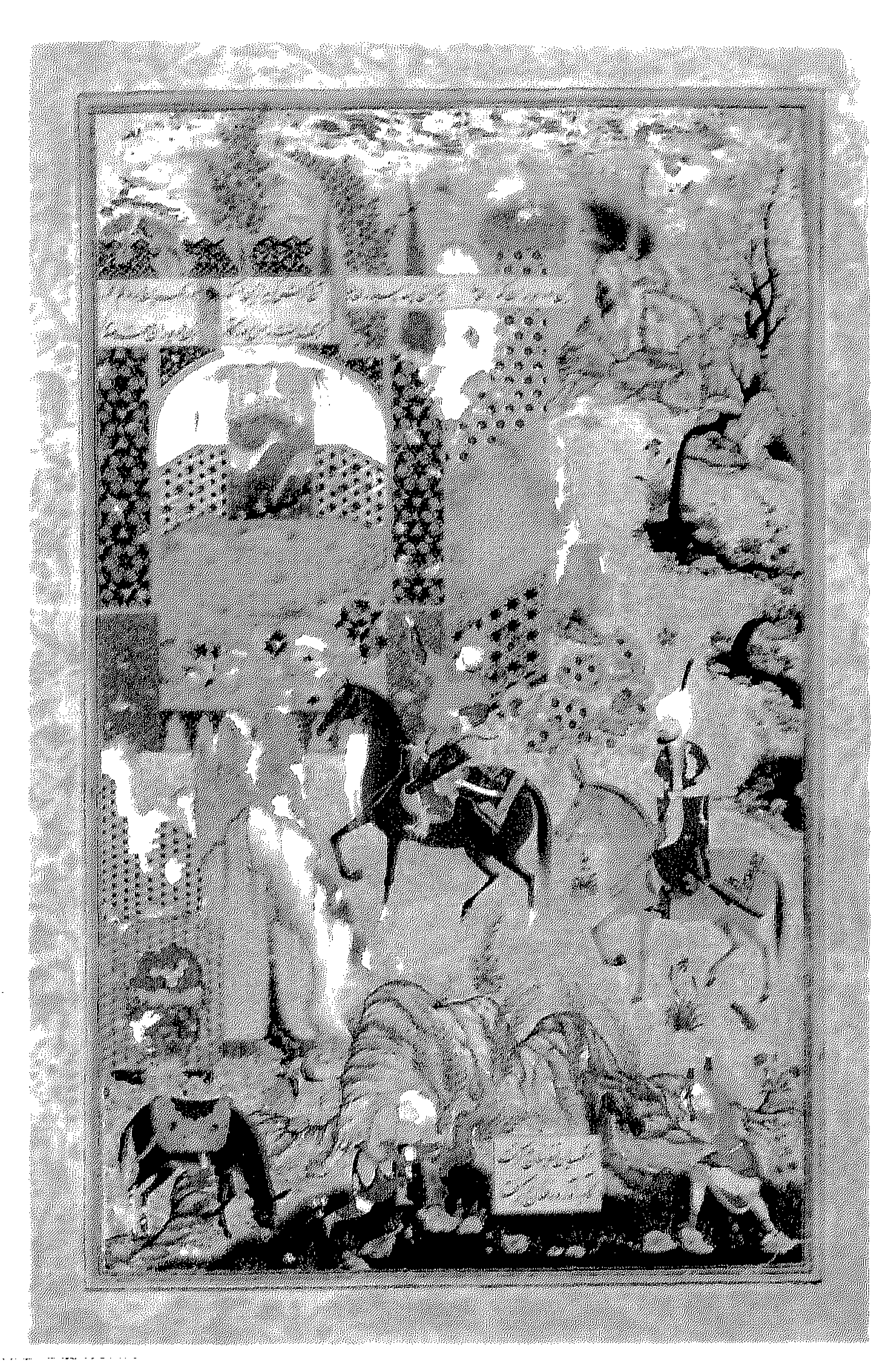
الشكل (٣٢)

مــير مصــور (؟) كــابوس الضحاك، مشهد من «الشاهنامة» لشاه طهماسب، حوالــي ١٥٢٥-١٥٣٥. مجموعــة خاصــة كابوس يتراءى الملك (يشاهد في اللوحة يحمل أفاع على كتفيه)؛ وصراخه يوقظ أهل القصر والحاشية من نومهم وهذا يشكل الموضوع الرئيس في اللوحة.



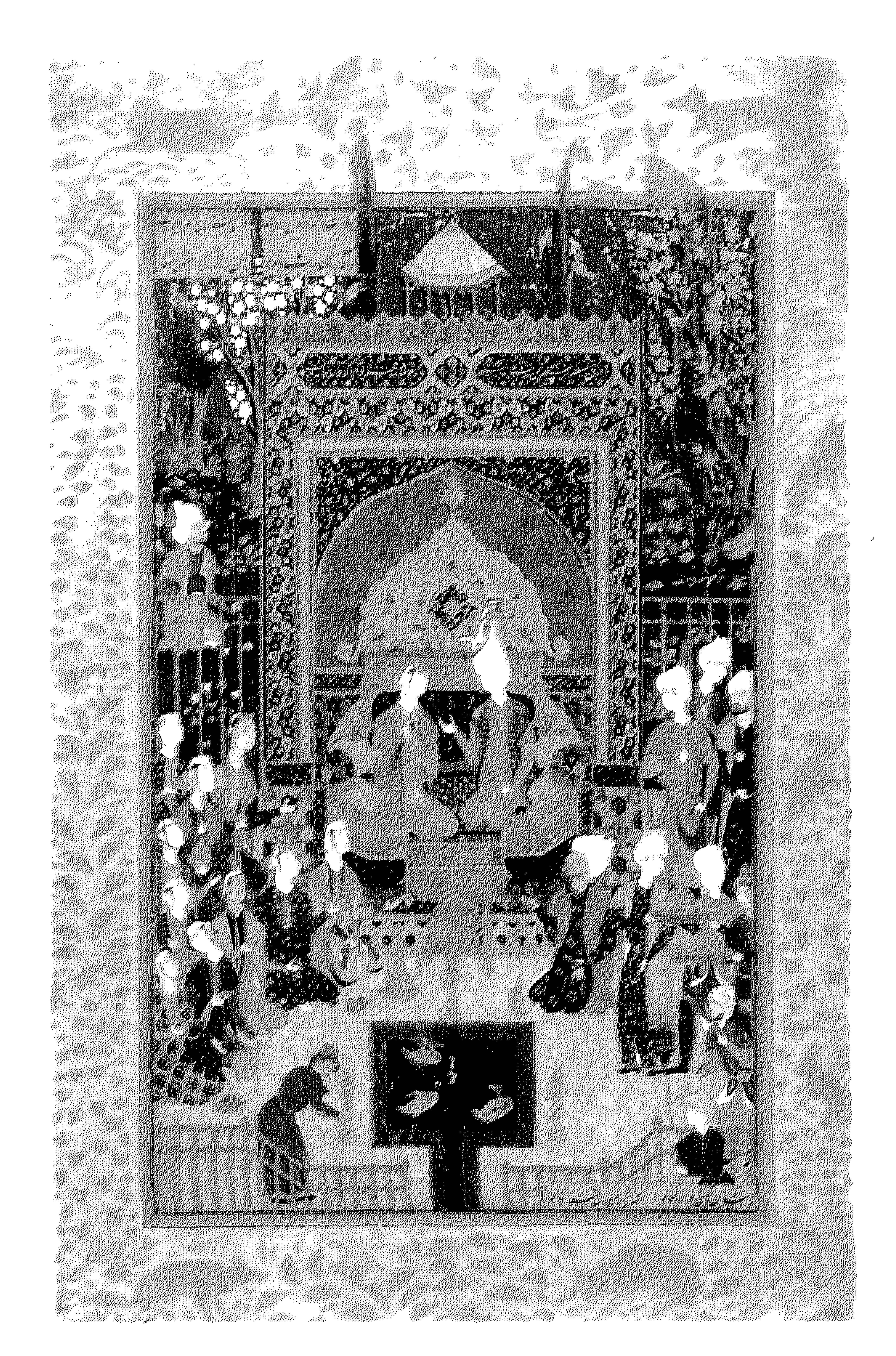
الشكل (٣٣)

منسوبة لسلطان محمد، هوشنغ يهزم العفريت الأسود، مشهد من «الشاهنامة» لشاه طهماسب، ١٥٢٥-١٥٣٥. مجموعة خاصة. لوحة مؤثرة تصور العفاريت الذين تقدمهم الملحمة على أنهم عتاة وأهل بطش ومرح معاً.



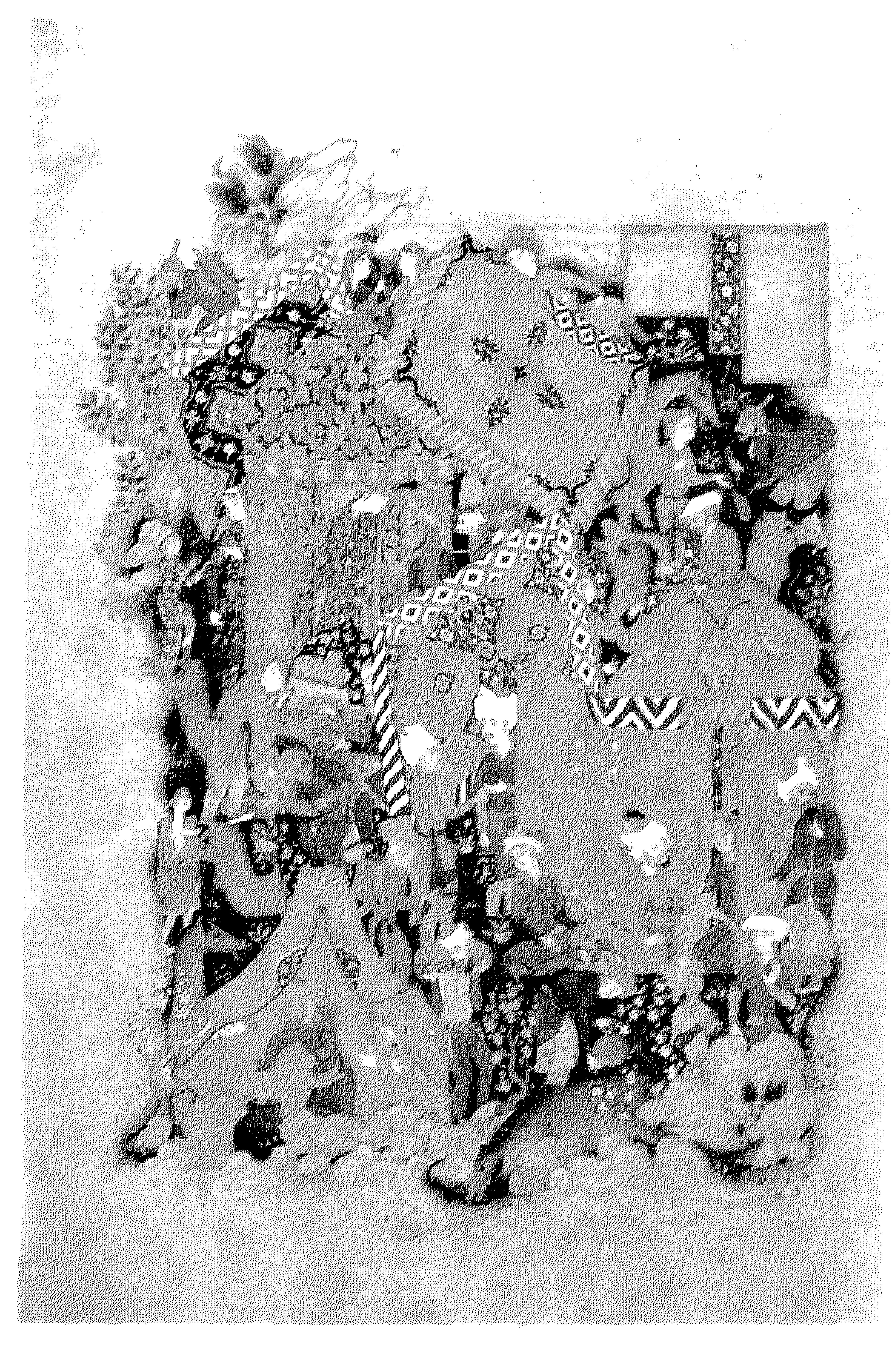
الشكل (٣٤)

منسوبة إلى آقاميراك، خسرو أنوشروان يتأمل أطلال قصر مندثر، من «خماسي» نظامي، المكتبة البريطاني، لندن. تصور اللوحة غرور الإنسان وعجزه عن الحفاظ على دوام ما يبدعه. وفي اللوحة جمع رائع من الحيوان والبشر وتفاصيل دقيقة لمنظر طبيعي.



الشكل (٣٥)

منسوبة إلى آقا ميراك، خسرو وشيرين يستمعان إلى قصص العشق، من مخطوطة «الخماسي» لنظامي ١٥٣٩-١٥٤٣، المكتبة البريطانية، لندن. تكوين فذ يصور مأدبة ملكية وأشكال مؤثرة من حركات الحاشية، وحضور ملفت لرجل في مقدمة المشهد، وهو يلتفت نحو الناظر.



الشكل (٣٦)

المجنون يقترب من مضارب خيام ليلى، من «هفت اورانغ» لجامي ١٥٥٦-١٥٦٥
متحف فرير غاليري، مؤسسة سميثونيان، واشنطن العاصمة. بطل القصة في أسمال،
في أقصى يسار اللوحة، وقد طغت عليه أجواء الاحتفال وتصوير مذهل للخيام.

كما يبدو، مرونة أعظم مما كان له في القرون السابقة، بل ويطور نفسه، أو يتحلل في نظام سوق اكتسب فيه المصورون وربما الخطاطون بعض الاستقلال وفقدوا في الوقت ذاته مصدراً مؤكداً للدخل. وقد أظهرت دراسة ظهرت مؤخراً عن الشارات في هذه المخطوطة - وهناك ثمان من هذه الدراسات - أن المخطوطة وضعت في شذرات متفرقة في أماكن وأزمان مختلفة، ثم جمعت في مجلد واحد، ربما بمناسبة زفاف أميري. أما المنمنمات التي وضعها عدد من المصورين أيضاً، فقد جمعت كلها حينما شارف العمل على نهايته. وهذه الرسوم جميعها ذات سوية استثنائية، وبعضها عبارة عن مهرجانات من اللون والحركة، بينما بعضها الآخر حافل بمشاهد مسلية بل وحتى خلاعية، وبعضها مشحون بالقوة والحيوية، والطبيعة تحطم أجساد البشر الموضوعين علىصدرها[٦٥]. وإنه لمن الصعب القول إن كانت صناعة المخطوطات على النحو الذي يمكن وصفه ببداية خط التجميع مطروقة كثيراً أم لا.

تنويعات وبدع: يتعذر حالياً تفكيك أو تنظيم العلاقة بين مئات المخطوطات الأخرى أو شذرات المخطوطات التي تعود إلى القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر. فهناك كل أشكال التنويعات التي تقتدي بالموضوعات والأساليب التي صادفتنا في المخطوطات الأربعة الكبيرة. فقد أوجد القائمون على المتاحف وجامعو التحف «مدرسة» بخارى وكذلك أسموها «مدرسة» ما وراء النهر، أو أطلقوا عليها اسم «مدرسة» طاجيكتسان، من بلدان الاتحاد السوفييتي سابقاً وهي تستلهم أسلوب بهزاد، إنما تقل عنه في استخدام الألوان والتفاصيل الرمزية الأصيلة مثل غطاء رأس المرأة بشكل عصابة مزينة. وكان فن التصوير هذا ينفق عليه الأمراء الاوزبك الذين حفظوا في القرن الخامس عشر الثقافة التركية - الايرانية التي كانت لهرات في القرن السابق. والنماذج الرئيسة من هذا الفن محفوظة في

روسيا واوزبكستان، وخاصة في طشقند، إنما هناك بعد نماذج متفرقة منه في بلدان أخرى.

وهناك «مدرسة» أوسع شهرة هي مدرسة شيراز التي حظيت عدة نماذج منها بدراسة جيدة نسبياً. وأشكال الأشخاص فيها ضخمة وغالباً ما تكون متوضعة على نحو غير مريح في مناظر طبيعية قاسية وبدائية بعض الشيء. وقد قيل في هذه الرسومات أنه يشوبها شيء من الميكانيكا،وكأنما أشخاصها أشخاص آليون (روبوتات) تتكرر رسومهم باستمرار. وللمرء أن يعتبر المخطوطات الكثيرة في هذه الفئة أعمالاً فجة أفلتت من معايير التصوير المألوفة. بيد أنها ربما كانت أيضاً مجرد رسوم شعبية لا يمكن نسبتها إلى أي منطقة بعينها[٦٦].

وهناك بعد تطوران أشد أصالة قاما في القرن السادس عشر هما وجهان للظاهرة ذاتها، وهي تحول دور المصور في الحضارة الإيرانية. فنرى ظهور رسومات مفردة لا صلة لها بأي نص معين، من ناحية، كما نرى، من ناحية أخرى، المصورين يغدون فنانين بحق مستقلين عن المحترفات الأميرية وتصبح حياتهم حكايات تروى على أنها وقائع يظن بأنهم يحملونهم إلى فنهم. ومن المثير للاهتمام على وجه الخصوص أن نجد العديد من هؤلاء المصورين يمضون بعض السنين في صحبة الشعراء والرياضيين ومعاقري الخمرة والأشقياء وسواهم من أهل ما يشبه بوهيميا في ذلك الزمان. وقد شارك هؤلاء في توسيع القاعدة الاجتماعية للفنانين وأسهموا في تنامي جمهور يتذوق فن التصوير.

وكان أشد الفنانين أصالة في هذه الفترة صديقي ورضائي عباسي، الذي يعرف أيضاً بآغا رضا أو رضا وحسب (الشكل ٣٧). وقد ظل هذان المصوران يعملان في تزويق المخطوطات أيضاً، دون أن يشغلهما ذلك عن التصوير فهناك عدة روايات من «كتاب الملوك»[٦٧] و«حكاية غارشاسب»[٦٨] الشهيرة، وجميعها تضم منمنمات بتوقيع صديقي. وهذه

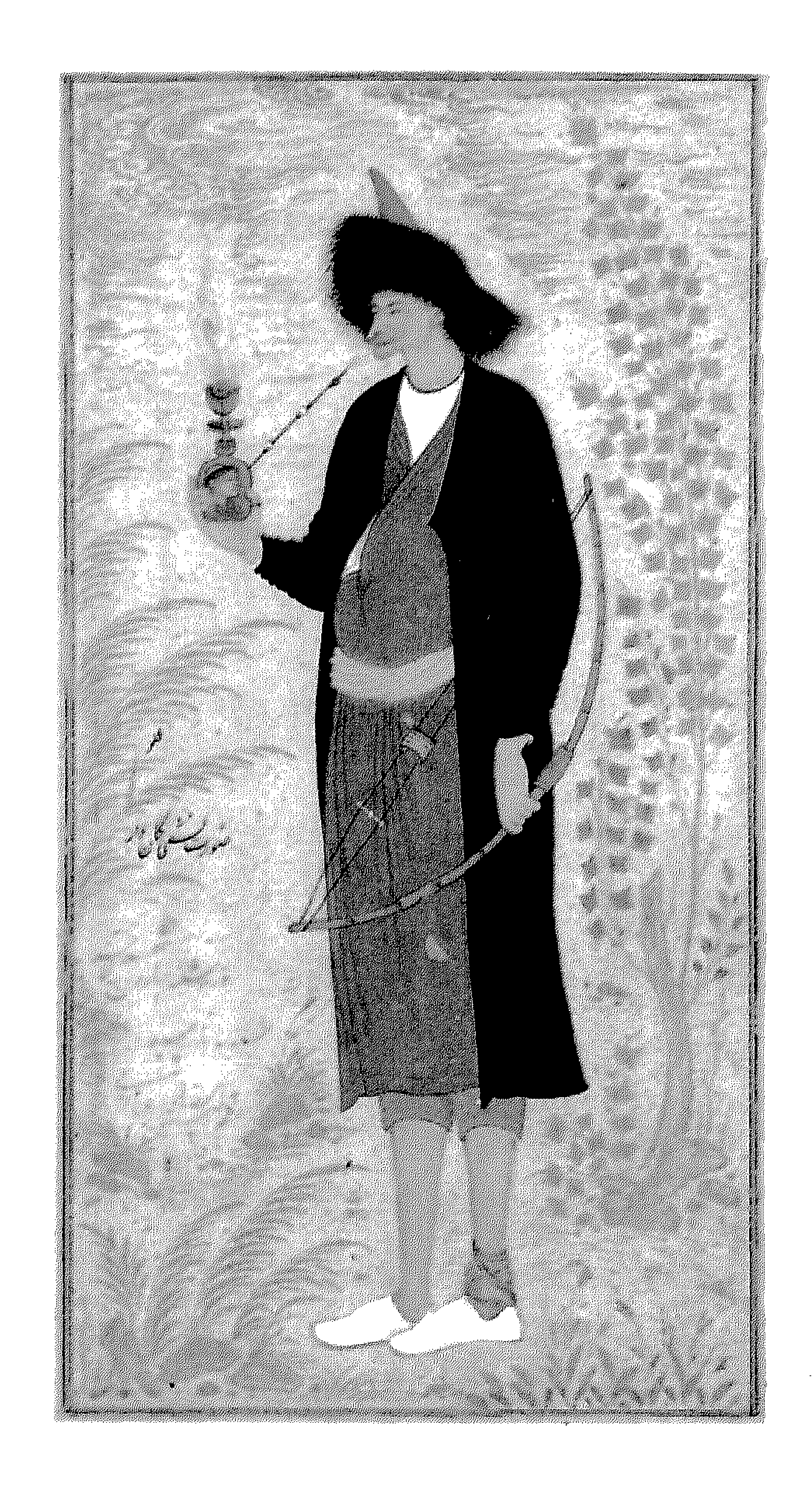
المنمنمات تكشف عن بحث المصور عن طريق جديدة للإفادة من المفردات المتعارف عليها: فهناك فواصل واضحة وصارمة بين أقسام المنظر الطبيعي، والصخور مبسطة في شكل كتل تكعيبية والأشخاص محشورون في مساحات أشد ضيقاً من أن تتسع لهم وتقليد الأساليب القديمة جعل منها ما يقرب الخليط. أما المخطوطات التي قام رضائي عباسي(٦٩) بتزويقها، فعلى النقيض من ذلك، حيث الألوان أكثر جمالاً والأشكال الإنسانية أشد حيوية في أوضاع وحركات متنوعة.

والرسوم المفردة كانت بالنسبة لهذين المصورين هي الأشد أصالة. وهناك مجموعتان أساسيتان من الصور. تكشف المجموعة الأولى مشاهد تخضع لمعايير موحدة، إن قليلاً وإن كثيراً، ومكررة في كثير من الأحوال: منظر طبيعي يتخلله رجال أو حيوانات، مشاهد عاطفية، بل حتى ايروسية أيضاً، لقاء بين شيخ وفتى، طيور على فنن على النمط الصيني. كذلك يظهر في هذه الرسوم مشاهد تصور أحداثاً معينة، وأحياناً تكثر المشاهد من الحياة اليومية (صورة أحد الرعاة، رجل على سفر وبصحبته قرد) أو رسوم أشخاص. الموضوع السائد بين المئات من الصور المفردة صورة ذلك الشخص المجهول، رجل أو امرأة، وهو عادة في ميعة الصبا مترف في لباسه. فهل هذه لوحات شخصية مجملة إلى حد الكمال، أم أنها صور على وجه العموم تمثل أشخاصاً، رجالاً ونساء، لهم أدوار في الحياة الاجتماعية في تلك اللحظة، متأنقين، أم أنهم معلمو الطرق الصوفية الذين كثيراً ما نخطىء بتسميتهم بالدراويش؟ أم هي ضراعات صادرة عن معرفة دينية مشوبة بالصوفية، أم واقعية ترصد العالم من حولها؟ إن تناول هذه الأسئلة، وهي مجرد البداية؟ يتطلب من المرء معرفة عميقة بالمجتمع الصفوي. ونحن لا نملك إلا القول، ونسوقه معلقاً الآن، أن هذين المصورين كانا يمثلان المجتمع على نحو أكثر نقداً مما نطالع في كتب الأخبار وسواها من الوثائق الأدبية في تلك الفترة.



الشكل (٣٧)

رضائي عباسي، فتى في عباءة زرقاء، ١٥٨٥، متحف آرثر إم. ساكلر، متاحف جامعة هارفارد، كمبردج. أوقفتها ساره سي. سيرز من مجموعتها. من أوائل الرسوم المنسوبة إلى رضا. دراسة دقيقة لأحد أفراد الحاشية في قصر الملك، أو متأنق، أو أحد المشاهير.



الشكل (٣٨)

رضائي عباسي، نشمي حامل القوس، ١٦٣٠، متحف آرثر إم. ساكلر. لوحة شهيرة تصور جندياً ربما يدخن الأفيون، وهي تصوير اجتماعي ساخر، كاريكاتور، كما هي صورة، بورتريه، لاحظ رسم رأس القس الفرنسيسكاني على النرجيلة.



الشكل (٣٩)

عناق العاشقين، حوالي ١٦٠٠، متحف فرير غاليري، مؤسسة سميثونيان، واشنطن العاصمة. عناق خجول، إنما حار، بين عاشقين في مقتبل العمر، في تضاد مع الأشجار الساكنة ودني الخمرة على الأرض.

إن تنوع التقنيات التي يتوسل بها المصوران لا تقلّ روعة عن التحول في الموضوعات . فالرسم بالقلم يتكيف وسطوح الألوان الزاهية ، وكل الاحتمالات الواقعية بينها تظهر في صور، هي في آن واحد جميلة من حيث

براعة تقنيتها المتأنية ومثيرة للتشوش بمعنى أن الناظر إليها اليوم يجد نفسه عاجزاً عن بلوغ أغوار الشخصيات الذين يقدمهم الرسم وكأنما هم أشخاص في مسرحية،أو مستغرقين في أفكار يصعب وصفها بالعمق، شأنهم في ذلك شأن الكثير من الشيوخ الملتحين. إن المرء ليميل للنظر إلى هذه الرسوم على أنها نقد اجتماعي، تصوير لأرستقراطية سياسية أو فكرية تفتقد التكيف والقرن السابع عشر. والمرء يلحظ في العديد من رسوم رضا أو المنسوبة إلى مريديه أزياء وأدوات أوروبية. ومن ذلك صورة شهيرة في متحف آرثر ام. ساكلر بجامعة هارفارد لأحد الرماة نشمي، (الشكل ٣٨) معروضاً بشكل كاريكاتوري يدعو للإعجاب كجندي عديم الفائدة يدخن النارجيلة والطاسة في أسفلها مزينة برسم رأس راهب من طائفة الفرنسيسكان. أفليس هذا نقد اجتماعي قوي ومقصود، أم تراه مجرد واقعة عارضة استرعت اهتمام المصور؟ إنه ليس من اليسير الإجابة عن هذا السؤال، إذ أن وجوه هؤلاء الأشخاص، كما بينت دراسة صدرت حديثاً على نحو مقنع[٧٠]، خالية من التعبير، وكأنها أقنعة تخفي الواقع بدلاً من أن تفسره.

ولئن كان صديقي ورضا قد هيمنا على فترة الشاه عباس، إلا أنهما لم يكونا وحدهما المصورين العاملين يومذاك (الشكل٣٩-٤١). فهناك عدد من الرسامين عُرفت أخبارهم إما عبر كتابات المعاصرين وإما بما حملت أعمالهم من تواقيعهم. وأما خصائص كل واحد من هؤلاء المصورين فما زالت بحاجة للدراسة. ولقد أتى تحول أصفهان إلى عاصمة للصفويين وبناء مجمعات معمارية عظيمة وباهرة بمشاريع واسعة من اللوحات الجدارية، والتي تفتقر للعناية والرعاية، وأعمال الخزف الضخمة في تزيين المعالم الدينية العظيمة التي ربما ينبغي اعتبارها هي أيضاً مفخرة من مفاخر التصوير[٧١].



الشكل (٤٠)
الخياط أثناء عمله، مطلع القرن السابع عشر، متحف فرير غاليري، مؤسسة سميثونيان، واشنطن العاصمة. صورة واقعية معبرة لخياط، بقلم جريء متمكن.

من ١٦٣٠ إلى ١٧٣٠

استمر القرن الثاني من عهد الصفويين يأخذ بالأساليب التي نشأت قبله كافة. وكان رضا ما يزال مقيماً على الرسم وهو شيخ متقدم بالسن، وكذلك كان الأمر مع ابنه شافعي، والأهم منه تلميذه معين مصور الذي ظلي يمارس العمل ما بين ١٦٣٥ و١٦٩٧، وخلف مجموعة من الصور الجميلة من كل

الأجناس التي تناولها رضا وصديقي، فضلاً عن رسوم لذات الموضوعات المألوفة مثل صورة أسد يهاجم عابر سبيل، وهي في متحف الفنون الجميلة، ببوسطن. وكان محمد زمان (١٦٤٩-١٧٠٤)، الذي يعتبر ومعين مصور أحد آخر المصورين العظام في النهج الفارسي يقوم بتقليد الموضوعات المسيحية التي بلغت إيران مع وصول البعثات التبشيرية والتجار الغربيين. ولما بلغ القرن نهايته كان معظم المصورين الضليعين في هذا النهج قد انتقلوا كي يعملوا في الهند ويساهموا في تكوين وتطوير فن التصوير المغولي. وفي وسط آسيا الاوزبكية استمر الفنانون، الذين انعزلت منطقتهم بسبب من ولائها للمذهب السني عن العالم الإيراني ثم افتقادها الاتصال بالغرب، في تكرار الصور في مرحلة ما بعد بهزاد، وأسلوبهم في ذلك في تراجع مستمر. أما إيران فإنها أخذت، مع صعود القاجار، بدءاً من ١٧٣٢، بتصوير جديد أصيل تكاد لا تكون له صلة بالماضي(٧٢).

فهل ثمة استنتاجات عامة نستخلصها من هذا الوصف السريع لفن التصوير الإيراني؟ أم أن بوسع المرء أن يعين، في إطار بحث اقتصر حتى الآن على تاريخ المجتمع والأحداث الرئيسة في مسيرته، موضوعات يركن إليها وهي أساسية في تاريخ فن التصوير هذا أو عثرات معينة يجدر بالمرء ملاحظتها اليوم؟ وإنه ليلوح لي أن من الهام الإشارة إلى نهجين يمكن أن يتيحا لنا بلوغ إجابات، وإن تكن مجتزأة، عن هذه التساؤلات. ويلحظ النهج الأول التضاد بين المحددات العمودية أو الزمانية الخاصة بالأقاليم (فتعرف آزربيجان وخراسان وفارس بأنها ذات إيقاعات فنية موزونة، ولكنها مستقرة) والمحددات الأفقية أو المتزامنة حسـب السلالة الحاكمة أو أنواع السلطة أو



الشكل ١ ٤

فتى وزهرة، القرن السابع عشر، متحف غاليري، مؤسسة سميثونيان، واشنطن العاصمة. رسم دقيق لرجل من البلاط أو متأنق. وقد يكون الرسم مخططاً للوحة أخرى.

الحكومة(إمبراطورية، أرستقراطية، مدينية). ولقد فضلت هذا النهج الأخير، وربما لم أعن في ذلك بمتابعة ما كان مستمراً في مناطق معينة وعاد شائعاً مع النزعات القومية المعاصرة، والذي اعتمده العلم السوفييتي، ويا للعجب، قبل حين. وأخيراً، حري بالمرء أن يتعلم تقدير وزن كل دور ثابت كلي وحدث محلي يقدر أن يكون له من الحجم ما يحدث تغييرا. وفي مطلق

الأحوال يبدو لي أن ثمة ثلاث «حالات تاريخية»، تجمع الزمان والمكان أجدها ضرورية لتعريف فن التصوير الفارسي: حالة صغدية في آسيا الوسطى حوالي عام ٧٠٠، وقيام دولة الإيلخان حوالي عام١٢٩٠، وتطوير سمرقند وهرات إلى مركزين للثقافة بدءاً من القرن الخامس عشر. تلكم هي اللحظات الأساسية في تاريخ فن التصوير الفارسي، أما سماته وخصائصه ونتائجه فتقتضي مزيداً من الدراسة والتأمل.

وأما النهج الآخر فهو أشد غرابة على وجه الإجمال عما هو في جوهره فن ينتمي إلى القرون الوسطى. ذلك أن التصوير الفارسي، وإن تكن هناك استثناءات لهذا القول، سنتناولها في الفصل التالي، هو في المقام الأول فن دنيوي تهيمن عليه بلاطات الأمراء وهي التي تقوم بتوجيهه. وهو في هذا يختلف كل الاختلاف عن فن التصوير الغربي قبل القرن السابع عشر، من حيث أنه أشبه بفن التصوير الصيني العظيم، مع استبعاد ما استلهمه من البوذية. وآية ذلك أن فن التصوير الفارسي، شأنه في ذلك شأن فن التصوير الصيني لدى الطبقة المثقفة بعد حقبة أسر تانغ، ومرة أخرى مع استثناء بارز، هو فن شخصي صيغ ليمتع ويثقف فرد واحد فحسب، ولم يكن القصد منه أن يؤثر في جمهور. ولهذه السمة إسهام، كما سوف نرى فيما بعد، في ترقيته، إلا أن أهميته الثقافية ربما تضاءلت لهذا السبب، من حيث أن مناصري هذا الفن كانوا نخبة، وفي الأغلب نخبة من سلالات حاكمة من المحاربين. فلمن كان حقاً هذا الفن؟ وبعد، نرى، مرة أخرى، أن طرح السؤال أيسر من بلوغ الإجابة.



الفصل الرابع

الأفكار الرئيسة في التصوير الفارسي



تفصيل من الشكل ٤٦

ربما سيأتي يوم يكون فيه لفن التصوير الفارسي تاريخ. وحري بهذا التاريخ إذا توافر له سند من البحوث المتينة المكرسة لأعمال بعينها- مخطوطات مصورة أو رسوم مستقلة - أن يبين لنا ما إذا كانت التحولات السياسية، أو البنى اللغوية والاجتماعية، أو المطامح العقائدية، أو تطورات الذوق وحسب، قد فرضت قيام تعديلات متتالية ومستمرة، واعية أم غير واعية، في طريقة العالم الإيراني في صنع الصور. وهذا التاريخ المنشود لن يكون رصفاً لفترات مختلفة عن بعضها البعض ومتعارضة فيما بينها. بل إنه بالأحرى سوف يبحث في سلسلة من التعديلات البارزة، إن قليلاً أو كثيراً، قد أصابت موضوعات هي في الحقيقة تكرر نفسها وتبدو للوهلة الأولى على الأقل ثابتة إلى حد بعيد. ذلك أن أنماط التعبير، خاصة للعين التي ألفت الفن الأوروبي، تنتمي إلى سجل واحد للأشكال، أسلوب واحد في إبداع الأعمال الفنية والبصرية. فما هي هذه الموضوعات؟ وأية قيم تخاطبها أنماط التعبير هذه؟ هذه هي الأسئلة التي سنحاول الإجابة عليها في هذا الفصل والذي يليه.

وهناك اعتباران آخران يبينان كيف تم عرض هذه الأفكار الرئيسة التي تشكل موضوع هذا الفصل. وأولهما أن موضوعات هذه اللوحات مجهولة، قليلاً أو كثيراً، خارج الدائرة الثقافية الإيرانية. والكثير منها يصعب تحديده دون إلفة كبيرة بعالم كامل من المصادر المدونة والشفهية ، وهي إلفة تكتسب ما دامت ممارسات كهذه مستمرة، في المدارس الأولية أو الأوساط

الاجتماعية التقليدية. فمن المنطقي الافتراض بأن الموضوعات التي رسمها المصورون في الأزمنة السابقة ربما أثرت بالطريقة التي نفذت فيها الرسومات وأنه لفهم هذه الرسومات حري بالمرء أن يعرف ما الذي تمثله. أما الاعتبار الآخر فيتعلق بتاريخ الفن الأوربي، الذي أنشأ منهجاً علمياً كاملاً يعتمد على الإيقونوغرافيا (دراسة الرمزية الفنية)، من أجل تصنيف، ومقارنة، وعرض، وتفسير الصور بدقة على أساس موضوعاتها. ولقد كانت تقنيات الايقونوغرافيا مفيدة بشكل خاص للفن المسيحي في القرون الوسطى؛ فالسيطرة التي كانت للسلطات الكنسية في توجيه صنع الصور، وقلة عدد الكتب المقدسة و تنزيهها، ثم صرامة الطقوس الدينية المحكومة بالنصوص الدينية والأحكام الكنسية، وقيام مكاتب النسخ في الأديرة لنسخ الصور بدلاً من ابتكارها، والعديد من العوامل الأخرى، قد تضافرت جميعها فيسرت نشوء بحث علمي فعال لعملية تصنيف الصور. وهذه العملية تسمح بالتعرف إلى مجموعات من الصور بسرعة وسهولة وبذلك يتم استيعاب الصور المكتشفة حديثاً، إذ أن ترتيب الفهارس الإيقونوغرافية حسب الموضوع أو نمط التكوين هو أداة بحث أساسية في الفن المسيحي. ومثل هذه التصنيفات كانت متوفرة للفن الكلاسيكي، لكن مع اقتراب العصور الوسطى من نهايتها، وتزويق المخطوطات القوطية في الغرب والروسية والبلقانية في الشرق الأرثوذوكسي، بدأت المصاعب تذر بقرنها بسبب ازدياد المخطوطات ذات الموضوعات الدنيوية، وخاصة التاريخية. ذلك ان الموضوعات التاريخية تتناول أحداثاً متفردة لا تكرر نفسها، كما أنه ليست هناك سلطة تعادل الكنيسة تنظم خطط تصويرها.

أما موضوعات فن التصوير الفارسي فهي في معظمها دنيوية. ولئن كان حقاً أن مؤسسة «الكتابخانة» بما حوت من ورشات ومجموعات من نماذج قديمة، كانت تنزع إلى المحافظة على التقاليد والاقتداء بالنماذج القديمة، شأنها في ذلك شأن ما كان يجري في قاعات النسخ في الأديرة والقصور الأوروبية. إلا أن غياب الإشراف العقائدي والثقافي الدائم والنصوص الطقسية الملزمة كان من شأنه أن يوفر، نظرياً على الأقل ، للاختيار والتجربة حرية أكبر مما كان عليه الحال في العالمين اليوناني واللاتيني. أما حقيقة أن عدداً قليلاً من النصوص الفارسية الغنية بالرسوم قد نالت جهداً من التحقيق وحسن الإخراج بما يليق بها- ناهيكم عن الافتقار التام تقريباً للترجمات الجيدة، بالرغم من بعض الجهود التي تبذلها اليونيسكو- فتزيد من صعوبة تقديم أي عمل إيقونوغرافي دقيق.ثم إنه من الصعوبة بمكان، بعد، إرساء الربط البصري المباشر ما بين النص المدون والصورة،وهو الأساس في هذا النوع من العمل وضرورته تبرز للناظر كلما رأى منمنمة فارسية ونصاً مندمجاً بالصورة، نظراً لأنه غالباً ما تفتقد في ذلك الوسيلة، ولنقر بذلك، والكفاءة أيضاً.

ومن اليسير أن نستنتج من هذه الملاحظات أنه من السابق لأوانه أن نأخذ على عاتقنا وضع إيقونوغرافيا لفن التصوير الفارسي. وإذا كنا نقصد بـــ«وضع ايقونوغرافيا» ذلك العمل الذي أنجزته الفهارس الكبرى للفن المسيحي أو التحليل المقارن للرسوم التي تستلهم الأسفار الخمسة من العهد القديم أو سفر المزامير، فالاستنتاج مبرر تماماً. إلا أن بوسع المرء أن يشير

إلى طريقة مختلفة بعض الشيء في النظر إلى المسألة، بأن يطرح فرضية مؤداها أن فن التصوير الفارسي قد تطور حول عدد محدود نسبياً مما أدعوه بالأفكار الرئيسة الكبرى، وهذه مرتبة تختلف معرفياً عن مرتبة الموضوعات. فالموضوعات مرتبطة مباشرة بمصدر نصي، مدوناً كان أم شفهياً، أما الأفكار الرئيسة فهي مرتبطة بها أيضاً لكن بصورة جزئية. ذلك أن هذه الأفكار الرئيسة من شأنها أن تخلق موقفاً حيال الصورة، وتستدعي تأويلاً دون الضرورة إلى تصوير النص بدقة. وهي بذلك أشبه بالأصوات التي تصدر عن وتر فتحدد جرس لغة الصورة، الصيغة البصرية التي ينبغي فهمها، دون أن تفرض التفاصيل.

سوف يعنى هذا الفصل بتطوير الفرضية التالية حول فن التصوير الفارسي. ولئن كنت أسلم سلفاً بوجود استثناءات وأن حدود المراتب المقترحة مرنة أحياناً، إلا أنه من المشروع والمفيد تنظيم ذلك الحشد العظيم من العناصر التي يوفرها هذا الفن – صور كاملة أو تفاصيلها – في مراتب رئيسة أو شكلية. وهذه الفكرة كان ريتشارد ايتنغهاوزن قد عرضها قبل فترة من الزمن في مقال لم يحظ باطلاع واسع واقترح فيها وجود رابطة بين التصوير والأجناس الأدبية[1]. ولقد أخذت بجزء من التحليلات التي قدمها، وعمدت إلى تعديل حدودها ووسعت تعريفها لتتجاوز أنماط النصوص وصولاً إلى مراتب ذات أفكار رئيسة أكثر عمومية.

وهذا التمييز بين الأفكار الرئيسة أو الصيغ، كما وضعته، قد يبدو ذاتياً أو ربما كيفياً. إلا أنه حري أن يفاد منه كمنطلق إلى تصنيف نهائي أكثر يقيناً

وعمقاً ودقة وإحكاماً. ويتيح لنا في الوقت ذاته أن نقترب من الصور ولدينا فكرة، حتى ولو كانت مبسطة، عن المصادر التي ألهمت تلك الصور.

والمراتب الرئيسة التي اقترحها هي التالية: التاريخ، والدين، والحيوانات، والملاحم، والشعر الغنائي العاطفي، والواقعية، والزخرفة. وترتيب عرضها اعتباطي إلى حد بعيد: وهي تعكس، في أحسن الأحوال، درجة الوضوح والثقة بالمرتبة. ومن الضروري أن نتذكر أن هذه الأفكار الرئيسة تتقاطع مع بعضها البعض والكثير منها، إن لم يكن كلها، تتواجد مع غيرها في روائع الفن في القرن السادس عشر. وينبغي فهم مراتب الأفكار الرئيسة هذه على أنها ضرب من الشيفرة الجينية للتصوير الفارسي الذي قدر له أن يزدهر في الفترة الصفوية. وهذه الشيفرة الجينية يمكن أن تتفرع، شأنها شأن كل الشيفرات الجينية، بالبحث الذي سيأتي لاحقاً.

التاريخ

لئن لم يبلغنا شيء من فن التصوير في الفترة الساسانية السابقة لدخول الإسلام فالمرجح أنه كان موجوداً ويعنى بتمجيد مآثر الأباطرة يومذاك. وكانت صور الأمراء وأزيائهم، كما علمنا من نص سلفت الإشارة إليه (المسعودي)، تزين مخطوطات التواريخ. فقد اكتشفت في أفراسياب، في أطراف سمرقند اليوم، رسومات جدارية تعود إلى الفترة الصغدية في بناء لا

تُعرف وظيفته، وتصور أحداثاً من ذلك العهد، كوصول تجار إلى المدينة من بلاد بعيدة، كما يستفاد من نقش يشير إلى هؤلاء الأشخاص الذين تبرزهم اللوحة. ثم نستطيع أن نفترض، لاحقاً، من خلال المصادر المدونة وعدد من التقارير المتفرقة وضعها رحالة، وجود منسوجات ذات موضوعات تاريخية في تمجيد انتصارات حربية أو جدران نقش عليها مشاهد صيد وتظهر انتصار أمير من المنطقة. بيد أنه علينا في الواقع أن ننتظر إلى أن يحل القرن السابع عشر لنجد في قصور الصفويين في أصفهان جداريات ضخمة سليمة في موقعها وهي تصور استقبال سفراء أجانب في القصر. وقد استمرت الرسوم الجدارية، الواقعية أحياناً في قصدها إن لم يكن في شكلها، في عهد القاجار في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. لكن هذا النوع من التعبير البصري عن وقائع تاريخية وأحداث معاصرة على مستوى رفيع ومتاح للكثيرين من النظارة، على نحو ما ألفناه مع كافة الأسر الحاكمة في العالم تقريباً، يصعب تصوره بالنسبة للأسر الإيرانية الحاكمة قبل القرن السابع عشر.

والأمور أكثر وضوحاً بقليل في حالة المخطوطات. فقد وجدنا منذ نهاية القرن الثالث عشر شذرات من ترجمة فارسية لكتاب الطبري الضخم في التاريخ بالعربية، وهي محفوظة في متحف فرير غاليري بواشنطن(٢)، ورسومها مُدمجة بالنص. وهذه المنمنمات أقرب إلى السذاجة في تكوينها، إلا أنها مثيرة للاهتمام لسببين. الأول هو أنها ترجمة حرفية لنص المؤرخ الكبير إلى صور تعتمد عليه كل الاعتماد، وهي في ذلك شبيهة بالمخطوطات

العربية في ذلك القرن. وهذه المنمنمات رسوم توضيحية للنص ولا تنطوي على قيمة فنية قائمة بذاتها، ومن الحق التساؤل عن دورها في المخطوطة. كذلك يجد المرء هنا صوراً تمثل النبي [ﷺ] وتاريخ الإسلام الديني، وهي خاصية سبق أن أخذنا عنها لمحة في «حكاية ورقاء وغولشاه» ويبدو أنها كانت مقبولة في القرن الثالث عشر، وكان قرناً منفتحاً لتقبل الأفكار والأساليب الجديدة. والمخطوطة المحفوظة في متحف فرير غاليري تطرح عدة مشكلات تتصل بفن المخطوطات، منها أنها لم تدرس محققة أو تطبع برمتها، مع أن من رسومها ما وجد في أعمال أقدم منها، وقد قامت برسيلا سوتشيك بشرح الصور التي تظهر النبي. على أن المخطوطة على وجه الإجمال وثيقة تستلفت النظر ويصعب تصنيفها.

أما الرسومات التوضيحية التاريخية فتبدأ في الواقع مع «جامع التواريخ» الذي وضع بإشراف رشيد الدين في مطلع القرن الرابع عشر. والكتاب تاريخ شامل يضم مقدمة جغرافية عن مناخات العالم وتاريخاً للأديان كافة وخاصة الإسلام، ويشتمل على تاريخ للصين والمغول وكافة الأقاليم الأخرى التي لم يحفظ عنها أي شيء. وهذا التاريخ الذي قامت ورشات المؤسسة [الكتابخانة] بتهيئته وجمع أطرافه هو في الواقع أشبه بالألبوم أو منتخبات من مصادر شديدة الاختلاف أحياناً. وقد ساعد حافظ الآبري الذي كان تابعاً أميناً لتيمورلنك، على استمرار هذا النوع من التاريخ الشامل في القرن الخامس عشر، وكتابه مجموع التواريخ تكملة لكتاب رشيد الدين كما يشتمل على تاريخ الطبري من بين عدة تواريخ وحوليات أخرى أيضاً.

وهناك حالة خاصة تتمثل في مخطوط «ظفر نامة» وهو كتاب وضعه شرف الدين علي يزدي ما بين ١٤١٩-١٤٢٠ في سيرة تيمورلنك وفتوحاته، وقصد صاحبه أن يضم إليه سيرة كل من شاه رخ والسلطان إبراهيم فضلاً عن الفاتح الكبير. ولقد حظي هذا الكتاب بإقبال شديد وأخذ النساخ في نسخة فظهرت له في القرن الخامس عشر عدة نسخ، والكثير منها مزين بالرسوم، وبعضها قد توزع بين مجموعات متفرقة في كافة أرجاء العالم.ولئن كان مخطوط «ظفرنامة» يختلف في المبنى والقصد عن كتب الأخبار الكلاسيكية لكتاب رشيد الدين ومن تلاه فإن الرسوم التي زينته تنتمي إلى ذات الفترة التي وضع فيها الكتاب، عدا نسخة واحدة سوف نتناولها في هذا الفصل.

يمكن تعريف الرسوم التاريخية بأنها ترجمات مباشرة تقريباً لنص معين في شكل صور. والأشكال البشرية يسهل التعرف إليها، على الأقل من حيث صفاتها ووظائفها. والعلاقات بين الأشخاص الذين تصورهم واضحة وعناصر التزيين فيها قليلة ومفهومة على العموم: شجرة، عرش، بناء، وهي كثيراً ما تكون مبسطة كما لو كانت على خشبة لمسرح حديث، حيث الأعمدة قليلة أو هي رسوم أقواس. والإيحاءات في هذه الرسوم مباشرة وأحياناً حيوية ومفصلة كما في القرن الرابع عشر، وأكثر تلقائية وتكراراً في الخامس عشر. وغالباً ما يكون الحضور في المشهد الرئيس متوضعين في جماعات من اثنين أو ثلاثة، ليشكلوا نوعاً ما من الإضافات التي تكون إطاراً لحدث. وفي القرن الرابع عشر جاءت مشاهد الطبيعة من توضعات مألوفة في الفن الصيني، حيث الخطوط منكفئة موحية بالفراغ، والأشجار سميكة اللحاء

ورؤوسها مختفية وبدا خط الأفق في القرن الخامس عشر أعلى وأصبح الفراغ أرضية بسيطة تجري عليها الأحداث. والنماذج التي أتتنا من القرن الخامس عشر، مثل «ظفرنامة» التي تعود إلى عام ١٤٣٦ المصورة للسلطان إبراهيم(٣)، هي في كثير من الأحوال ساذجة وفجة تقريباً من حيث التنفيذ، بينما المنمنمات في المخطوطات الرئيسة من تاريخ رشيد الدين بالغة الأناقة من حيث رسوم الأشكال البشرية، فالقامات بالغة الطول وأصحابها يحنون الظهر ليتسع لهم المجال للظهور في الأطر الموضوعة للرسوم. والتكوينات مبتكرة حتى لتدعو للعجب أحياناً، كما في تلك الرسوم التي تصور مجموعات من الفرسان في زوايا غير مألوفة لمناظر طبيعية متنوعة نسبياً، ومهما كان موضوع المنمنمات فلديها قليلاً من سحر الحياة التقليدية وإيماءات الأرستقراطية المنغولية.

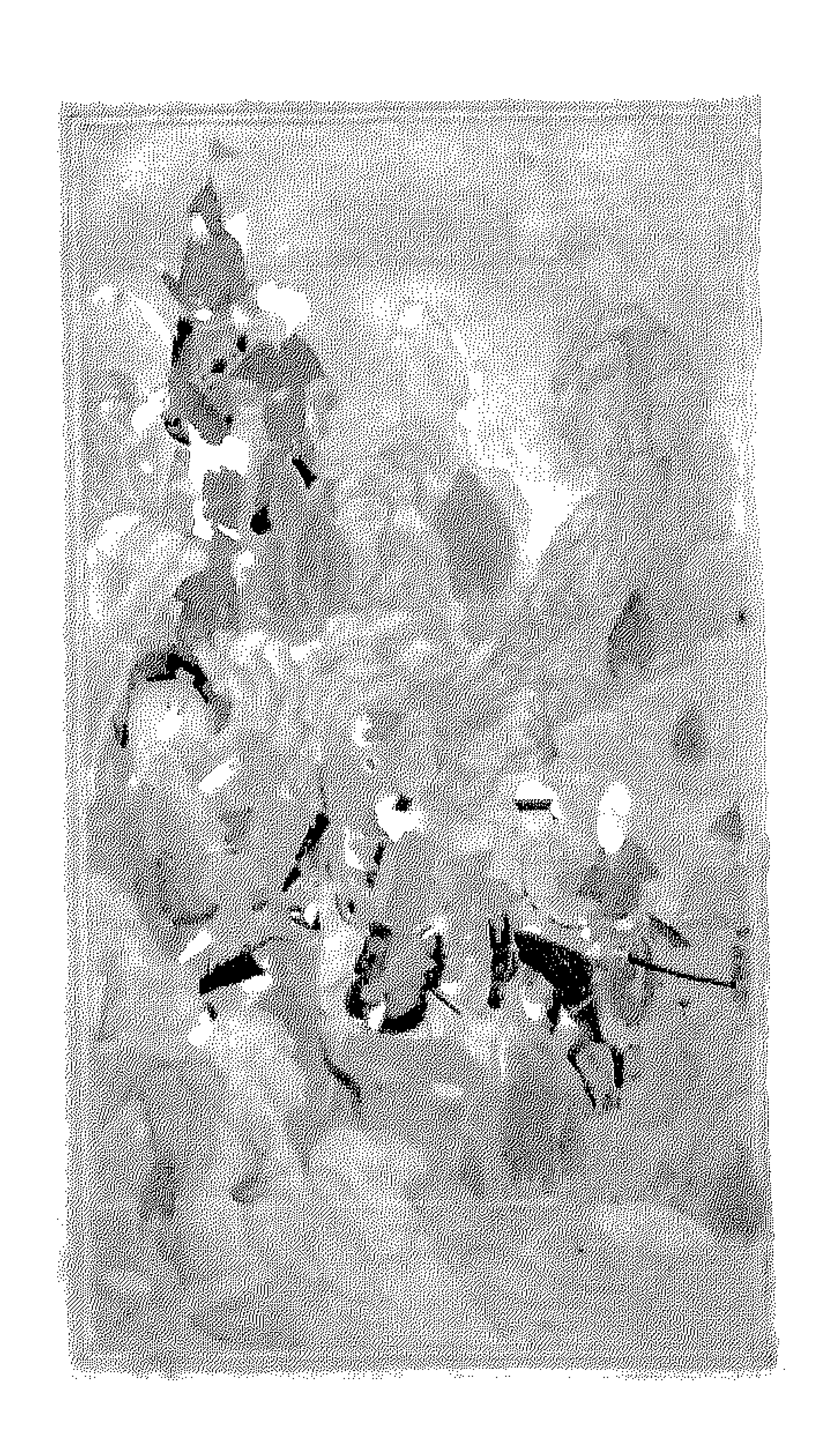
وهذا التصوير التاريخي ليس من السهل فهمه لأن موضوعاته يتعذر تذوقها بالملاحظة المباشرة وحدها، ذلك أنها لا تبدو صادرة عن تصور مشترك للموضوعات لتطابق الصورة الحدث كما في الملاحم، وإن كانت العناصر الشكلية– أشكال إنسانية مفردة أو ضمن جماعات، طبيعة، حيوانات – تبدو ثابتة ومتكررة. فيكاد يكون من الضروري دائماً، أو تقريباً دائماً،الرجوع إلى النص لفهم الصور التي تكون عناصرها بالغة الدقة والعمومية في آن معاً بما لا يتيح الإحاطة بها مباشرة. وهكذا تغدو الرسوم في معظم هذه المخطوطات مجرد إضافات ثانوية على نص قصد به أن يقرأ، وإذن فالغرض منها أساساً أن تجعل القراءة أكثر جاذبية . وهذه الرسوم



الشكل (٤٣)

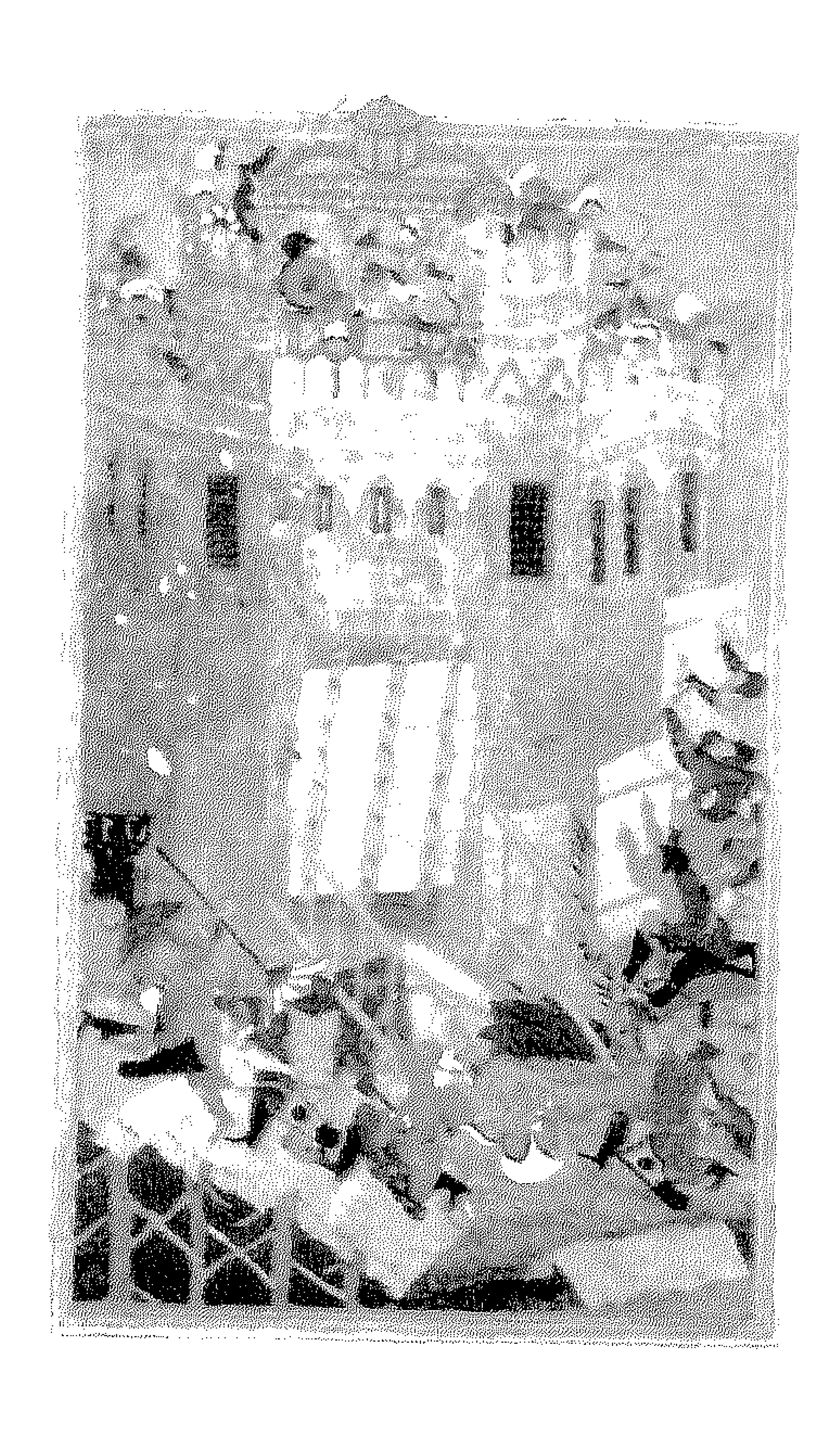
الجـــيش التـــيموري يهـــاجم حصون الجورجيين، من «ظفرنامة» ليزدي، ١٤٦٧ - ١٤٨٠ ، مكتـــبة جـــون دبلـــيو غاريت، جامعة جونز هوبكنز،

←



الشكل (٤٤)

بالتيمور. على صفحتين متقابلتين، محاولة شبه ناجحة لتصوير الطرق التي اتــبعها الجــيش التيموري في إخراج القوات الجورجية المختبئة في نقاط حصينة في الجبال. مشهد ريفي لاحتلال سلمي.



الشكل (٤٥)

الاستيلاء على حصن فرسان القديس جون، من مخطوط «ظفرنامة» ليزدي، مكتبة جون دبليو غاريت، جامعة جونز هوبكنز، بالتيمور. لوحة أخرى تصور نصراً عسكرياً، مثيرة للاهتمام لما فيها من دقة وتأثير بصري في تصوير مشهد العمارة.

ذات قيمة وثائقية كبيرة للتاريخ الثقافي لما تنطوي عليه من الدقة في تصوير تفاصيل الأزياء، وخصوصاً لباس الرأس المذهل الذي كان في القرن الرابع عشر، وكذلك الأنماط البدنية لمختلف شخصيات البلاط المغولي وقد اجتمعوا في مراسيم معينة، مثل المقابلات الفخمة المصورة في صفحات مجموعة ديتز المحفوظة في برلين، أو لعلها كانت صوراً مستقلة، فتكون الأولى من نوعها.

الاستثناء الكبير لرتابة هذه الموضوعات التاريخية هو مخطوط «ظفرنامة» في مكتبة جونز هوبكنز في بالتيمور (الشكل٤٣-٤٥)، وقد جرى نسخه فيما بين ١٤٦٧- ١٤٦٨، عدا ستة أزواج من المنمنمات في صفحات متقابلة يرجح أن تكون قد أضيفت إلى المخطوط حوالي عام ١٤٨٠ في هرات. ولعل السبب في هذه الفجوة يرجع إلى ما استغرقه تنظيم الورشات الأميرية، إذ رأت اليانور سيمز أن اكتمال المخطوط إنما تم بعد استيلاء السلطان حسين ميرزا بايسنقر[٤]على هرات. وقد نسبت المنمنمات إلى بهزاد، إلا أن هذه النسبة لم يعد يؤخذ بها. والصفحات المزدوجة تصور مشاهد لا صلة مباشرة لها بالنص الموضوع. وأما موضوعاته- فمنها مجلس لتيمورلنك، وهجوم على خيفا، ومعركة أوكسوس، والقضاء على جيش القبشاق، وبناء المسجد الجامع الكبير في سمرقند ،والهجوم على حصن فرسان القديس يوحنا- فهي أولاً وقبل كل شيء مناسبة لرسم لوحات جميلة، وسوف نعود لنتناول تفاصيلها في إطار الواقعية في فن التصوير الفارسي. والواقع أن هذه الرسوم تعكس نمطاً آخر من التصوير الفارسي أكثر مما تعكس الرسوم التاريخية، وإن كانت موضوعاتها تاريخية[٥].

وباستثناء الـ«ظفرنامة» ومخطوطات رشيد الدين في بعض نواحيها، فإنه لم يكن للأفكار الرئيسة المستمدة من التاريخ الفارسي دور كبير في الشعر الفارسي. ومما يستدعي الاهتمام أن هذه الأفكار الرئيسة اختفت تماماً مع ظهور الصفويين، بينما احتلت أهمية خاصة في ظل العثمانيين، وأكثر من ذلك عند المغول في الهند الذين زينت أخبار ملوكهم بروائع من الصور فعلاً. على أن ثمة استثناءات لهذه القاعدة ظهرت في القرن السابع عشر، ولكن يبدو القول صحيحاً على العموم بأن الإشارات إلى التاريخ متوفرة، على نحو غير مباشر، في المخطوطات الكبرى للملحمة الفارسية.

هناك جانب هام في المخطوطات التاريخية وصلتها بتطور التصوير الفارسي جدير بالملاحظة. فقد قدمت هذه المخطوطات بالمصادفة العارضة، في بداية القرن الرابع عشر، للفن الفارسي موضوعات هامة جديدة، وهي صينية على وجوه الخصوص، وكان أن أسهمت هكذا بنشوء لغة فن التصوير الفارسي. وكما سنرى لاحقاً فإن أحداثاً معاصرة، إن لم تكن تاريخية، كثيراً ما تتسلل إلى الأفكار الرئيسة لفن التصوير الفارسي .

الدين

من النادر أن تظهر الموضوعات والأفكار المرتبطة مباشرة بالتاريخ، وممارسة الدين والفكر الديني الذي يأخذ به أغلب المسلمين. ولسوف نذكر ههنا بضعة أمثلة توضح أو تصور موضوعات تتصل بديانات أو نحل أخرى، كما سأعود إلى البعد الصوفي للتصوير الفارسي بعد عرض الأعمال التي استلهمت الرومانسية والنزعة الغنائية.

تظهر مشاهد من حياة النبي محمد (ﷺ)، خاصة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر في أعمال تاريخية ومخطوط أدبي، هو «حكاية ورقاء وغولشاه»، في بداية تزويق المخطوطات الفارسية على نحو ما هو معروف لدينا. ومثل هذه الموضوعات نادرة في الأعمال التي يرجع نسخها إلى ما بعد عام ١٣٥٠، باستثناء عمل واحد، وإذا ظهرت، كما في بعض المنمنمات الموجودة في الألبوم الموضوع للسلطان اسكندر في عام١٤١٠والمحفوظ في مؤسسة كالوست غولبنكيان في ليشبونة، فإنها تطرح كافة المشكلات المتصلة بالتفسير والتعليل.

والاستثناء لهذا كله معراج [النبي] محمد [ﷺ] الذي يظهر في العديد من مخطوطات الشعر الغنائي أو العاطفي. وقد تمت معالجة الموضوع بصورة متفق عليها إذ لا اختلاف بين مختلف الرسوم إلا في تفاصيل قليلة: النبي محمد [ﷺ] مستور الوجه، عادة، يمتطي البراق، وهي فرس ذات جناحين ووجه آدمي، صاعداً للقاء ربه مخترقاً غيوماً بيضاء على أرضية زرقاء أو ذهبية اللون، يحيط به ملائكة يحملون مصابيح، وكأنما ينيرون الطريق، أو تيجاناً أو هدايا يصحبون النبي الزائر. وبعض اللوحات التي تصور المعراج من القرن السادس عشر هي روائع فنية مذهلة(٦)، ويرتكز التكوين فيها على محو مائل يتحرك من يمين أسفل اللوحة إلى أعلى يسارها، والأرضية مهرجان من مختلف الألوان من الذهبي أو الأزرق أو الأبيض. وهناك نماذج عديدة أخرى هي على العكس من ذلك، آلية جافة، حِرَفية، تقليدية موضوعة وفق معايير عامة. وجميعها تستلهم، كما يبدو، نموذجاً

واحداً. ولسوف يكون من المفيد دراسة التغيرات أو التعديلات التي طرأت على الموضوع عبر القرون. ولن يقتصر الأمر على تحديد السمات الشكلية لهذه الصور وإنما سوف يتناول قيمها التعبيرية. والتي يمكن اعتبارها مجرد تكوينات من الألوان، صور قُصد بها اجتذاب القارئ بمجموعات مذهلة من التفاصيل ذاتها.

وهناك أسئلة أخرى تنشأ، وهي مزعجة أحياناً في سياق التقوى الإسلامية المتعارف عليها. ومن ذلك لماذا كثيراً ما يعرض هذا الموضوع الذي يتسم بخصوصية دينية في سياقات أدبية أو في أعمال تضم موضوعات أخرى؟ هل مرد ذلك إلى انه أيسر على المخيلة أن تتقبل رؤى خارقة من أن تأخذ بصور الأحداث العادية في حياة محمد [ﷺ]؟ أم أن ذلك بسبب دور خاص كان للمعراج، منذ القرن الحادي عشر، في مخيلة الإسلام الصوفية في إيران وفي البداية، خصوصاً في سواها؟ وهل من الصواب، بصورة أعم اعتبار هذه الصور تعبيراً عن عاطفة دينية، أو إشارة موجهة لإيقاظ العاطفة الدينية؟ أم أنه بالأحرى موضوع ذو أصل تقوي اندمج بالتخيل الدنيوي، السلطوي حصراً، عن إيران، لأنه بعث فكرة قديمة عميقة ارتبطت منذ القدم بدخول البطل، أو الأمير أو النبي في عوالم ربانية قدسية؟

لقد كان موضوع المعراج، مهما تكن الإجابات عن تلك الأسئلة حول الصور المتفرقة التي تمثل العروج إلى السماء، حافزاً لوضع كتب كرست كلها لعرض أحداث ذلك الصعود. وهناك كتاب يروي قصة المعراج مزين

برسومات يعود إلى بداية القرن الرابع عشر وقع عليه ريتشارد ايتنغهاوزن ونشره، ويضم صوراً جميلة كبيرة الحجم ذات مؤثرات درامية شبيهة بتلك التي تتسم بها رسومات مخطوطة ديموت لكتاب «الشاهنامة» وتحتفظ دار الكتب الفرنسية أيضاً بمخطوط من قصة المعراج بلغة الجغتاي التركية، اكتملت كما نعلم من الشارة في عام ١٤٣٦(٧).

وفي حين أن المنمنمات الإيلخانية اتسمت بشعور رفيع بالتوازن بين الكتل الضخمة في التكوين في كل صفحة، فإننا نجد المنمنمات في مخطوطة عام ١٤٣٦ تتسم بالحرفية والروائية؛ فهي تتابع مجرى القصة بأقل كمية من التفاصيل سوى ما اتصلت بـــ[النبي] محمد [ﷺ]، بلا حجاب، ممتطياً البراق، والأنبياء مجتمعون به على الدرب، يتقدمهم الملاك جبريل، وجمع الملائكة ، والجنة والجحيم، وقد روعي في كل منها الدقة والتفاصيل الأولية. تفردت صورة نبي الإسلام في سحابة من نار ذهبية، وهو ساجد أمام الله غير المرئي، بقوة طاغية غير مألوفة في رسم يشرح نصاً. وعلى كل حال، فإن الصور في مخطوطة ١٤٣٦، على العموم، ليست أكثر من صيغ بصرية لرواية دينية يبدو فيها حتى الملعونين صامتين مسمرين في مكانهم وهم يعانون العذاب. ولا تحتل الصور في هذه المخطوطة، كما في مخطوطات التواريخ، سوى حيزاً قليلاً من الصفحة، وما كانت ألوانها الزاهية وغلبة اللون الذهبي عليها كافية لتخفي البساطة، بل لعلي أقول، البدائية في معظم المنمنمات. وأصعب ما في هذه المخطوطة هو تخيل ما أثارته هذه الصور

من ردود الفعل في ذلك الزمان أو معرفة إن كان مطمح الفنان التزلف إلى الله والتقوى، أم رواية قصة ، أم تزويق كتاب.

والأسئلة ذاتها تطرح فيما يتصل بالرسوم التي تصادف في عدد من «الفال نامة» (الكتب التي تتناول الكشف عن المستقبل والخطوط وتفسير المنامات). وهذا جنس من الكتب الخاصة تتصل بتقوى العامة، وهي تجمع النبوءات التي تنسب إلى أشخاص على مستوى عال من القداسة، بما فيهم [النبي] محمد [ﷺ]. وهناك عدة نسخ من كتب النبوءات محفوظة، ولكن ما من واحدة منها حظيت بالدراسة المتأنية. ومعظم هذه المخطوطات من القطع الكبير تحتل فيها المنمنمات صفحة بكاملها، ولما كان النص مدوناً على قفا الصفحة ذاتها فكأن الناظر، وهو أمي كما يبدو، كان ينظر إلى الصورة فيما كان شخص آخر يقرأ النبوءات. بيد أن ذلك مجرد افتراض يتطلب البرهان لأنه يتضمن استخدام الكتاب، أو مجموعة من الصور التي ليس لدينا وثائق أخرى عنها، في أغراض شبه طقسية، وجماعية بأية حال. ثمة ثلاثة من كتب الكشف عن الغيب – أقربها لمتناول المرء هو نسخة موزعة بين عدة أماكن إنما صفحاتها جميلة ومحفوظة لدى متحف ساكلر غاليري بواشنطن، ومتحف الفن والتاريخ في جنيف ومتحف ميتروبوليتان بنيويورك، بين مجموعات أخرى وهي مزينة بعدد من المنمنمات الرائعة، ويستدل من تشابهها مع عدة رسومات أخرى أنها ترجع إلى الفترة ما بين عامي ١٥٥٠ و١٥٦٠، وتنسب أحياناً إلى الرسام آقاميراك. أما موضوعات بعض هـذه

الرسومات فلم تكشف مغاليقها؛ وجميعها تقتضي دراسة ايقونوغرافية مفصلة. ذلك أن هذه الرسومات تحتوي على كثير من الشارات الدينية أو الرموز، مثل الهالات الملتهبة وموضوعات ترتبط بالدين الإسلامي- مثل معراج [النبي] محمد [ﷺ] أو آدم وحواء أو عرش سليمان- أو تتصل بموضوعات دينية شائعة مثل المقام الشيعي الذي تحفظ فيه طبعة قدمي [الإمام] علي [رض]. لكن ما يزال من الصعب فهم آلية تأثير هذه الصور الجميلة في المجتمع وأي جمهور وضعت من أجله.

إن هذه الرسومات تمثل، على كل حال، مستوى رفيعاً من الفن، فهي جنس بكامله من الرسومات الدينية المعروفة في معظمها عبر مخطوطات متأخرة نسبياً- تالية للقرن السادس عشر- تصور سيد الأنبياء. إنها جنس أدبي، «قصص الأنبياء»، معروف بالعربية من القرن العاشر، ومن القرن الحادي عشر بالفارسية. وهناك عدد قليل من هذه المخطوطات، نسخت في بغداد، ذات طراز رفيع، والمنمنمات فيها بساطة في كثير من الأحوال، في الأسلوب والمخيلة. ورغم ذلك فإن رسوماتها تبرهن، على قدر قليل من خصب المخيلة، ولكنه حقيقي، لدى المصورين الإيرانيين. وحين نفذت لربما لم يقصد بها أن تنتهي إلى بلاط الأمراء، وإنما كان أصحابها يقصدون وسطاً اجتماعاً غير تلك القصور، ومعرفة ذلك الوسط أمر جدير بالاهتمام(٨).

ومن المرجح كذلك أن تكون هذه الأفكار الدينية، وخاصة الشيعية، قد ظهرت في إيران في القرون الوسطى، إن سلم المرء بأن المشاهد المنسوخة

على عدد قليل من الخزفيات تعود إلى القرن الثالث عشر وتصور موضوعات قدسية من سيرة علي [رض] وولده الحسين الشهيد، وربما كانت تعرض على مسرح طائفة الشيعة. كذلك تبرز موضوعات شيعية على وجه الخصوص في مخطوط للبيروني[٩]، وفي المنمنمة الثانية في الشاهنامة لشاه طهماسب، حيث تصور مركباً يبحر وسط وحوش وتنينات فيه أربعة من الأنبياء وقد سُترت وجوههم وهالات مضيئة تكلل رؤوسهم- محمد وعلي وولداه الحسن والحسين. ولا ريب بأن هذه المنمنمة استلهمت موضوعاتها من صورة مركب النبي [ﷺ] وسط بحر هائج وهي فاتحة الشاهنامة، إلا أنها تستلهم أيضاً العقيدة الدينية الجديدة للصفويين الشيعية في أساسها، والتي يبدو أنها غائبة في بقية المخطوطة ولا تظهر إلا أحياناً في نقوش على جدران المباني التي تصورها المنمنمات أو على أعلام أبطال الملحمة.

وإنه لواضح أن فن التصوير الفارسي لم ينشئ ما يمكن أن ندعوه بتاريخ قدسي في تصوير الشخوص- باستثناء واحد هو معراج [النبي] محمد [ﷺ]- على نحو ما كان عليه الأمر في العالم البوذي والمسيحي. [ولكن] عناصر مثل هذا التاريخ قد وجدت مبعثرة هنا وهناك دون أن تتجمع في كتلة ثابتة كما في أوروبا أو الهند. وقد يكون من جهة أخرى أن فن التصوير الفارسي قد تلمس أثر نزعة قدسية صوفية معينة، شأنه في ذلك شأن فن التصوير الصيني بعد سلالة سونغ، فكان أن عكس أمر الدين بدرجة أقل في أفكاره الكبرى مما كان شأنه في أسلوب التعبير. ولقد عرضت تفسيرات

روحية لموضوعات تختص بها لوحات بعينها تعود إلى القرن السابع عشر، لكنها تبدو لي غير مقنعة، وإن كانت ممكنة، لكن السياق الاجتماعي والروحي لهذه الصور لم يتأسس بعد. ذلك أن مؤرخي الفن، على العكس من مؤرخي الأدب، بالكاد بدؤوا بالنظر في القيم الدينية التي يمكن نسبتها للأشكال

إن هذه الملاحظات حول الأفكار الدينية ينبغي أن تشمل نموذجين على شيء من الغرابة. ذلك أن هناك بعض الرسومات الإيرانية تحتوي على موضوعات مسيحية: مخطوطات رشيد الدين من حيث أنها أخذت بعدد من الموضوعات من بيزنطة وإيطاليا. فقد ضم أحد ألبومات اسطنبول رسماً مدهشاً لما يبدو أنه دير مسيحي، ولعله من أديرة النسطوريين، في آسيا الوسطى، كما رآه مصورون، وربما ليسوا من المسلمين، كما صنع من أجل أناس ليسوا من المسلمين كذلك(١٠). وفي القرن السابع عشر نقل المصور محمد زمان موضوعات عن أعمال حفر غربية وأدخلها إلى المنمنمات الفارسية، وقد أصاب فيها أحياناً شيئاً من التوفيق(١١). وفي النهاية كان لفن التصوير الفارسي أشد التأثير في تزويق الكنائس الأرمنية في جلفا، في أطراف أصفهان، فضلاً عن عدة عناصر في الفن الأرمني في أرمينيا ذاتها(١٢). أما المثال الآخر فهو مرة أخرى الصور المنسوبة إلى القلم الأسود. وهذه الصور لا علاقة لها بالإسلام أو الديانات التوحيدية الأخرى، إلا أنه ربما من الصواب أن ننظر إليها على أنها صور عن عالم آسيا الوسطى

الوثني أو البدائي وعبادة الطبيعة، ولعلها وضعت بطلب من أشخاص كانوا ما زالوا يعيشون في تلك الأصقاع، ربما كأمثلة على الجنوح إلى ما غريب في قصور التيموريين[١٣].

الحيوانات

هذه المرتبة تضم في الواقع فكرتين رئيستين منفصلتين لا يصل بينهما سوى تكرار صور الحيوان فيهما، وحقيقة أنهما تشكلان مجموعة تتميز عن كل المراتب الأخرى، وإن كانت الخطوط بينهما غير محددة المعالم. وتمثل «كليلة ودمنة» أبسط نموذج من هذه المجموعة وأشدها شيوعاً، وتدور حول ابنا آوى أشاعا الاضطراب في عالم الحيوان بسبب ما كانا يحيكانه من مؤامرات ويدبرانه من مكائد حتى نشب صراع دام بين أسد وثور. وهذه الحكايات وما فيها من عظات تنتمي إلى ذلك الباب من الأدب المسمى «مرايا الأمراء» ويهدف أساساً إلى تهذيب الأمراء ورياضة عقولهم. وقد ترجم هذا الكتاب الذي كثيراً ما يشار إليه باسم مؤلفه بيدبا، من السنسكريتية إلى البهلوية، لغة إيران قبل الإسلام، ثم إلى العربية فإلى الفارسية الحديثة أخيراً. وترجع النسخة الفارسية الأولى إلى القرن العاشر، إلا أن الرواية الشعبية تعود إلى النصف الأول من القرن الثاني عشر، وتمت على يد علاء المعالي

نصر الله. وظلت هذه النسخة تنقح على مدى الزمن حتى أصابها تغيير كبير وبـــاتت تعرف بعنوانها الجديـــد،«أنواري سهيلي» (١٥٠٤–١٥٠٥)، وحظيت في إيران والهند بإقبال شديد، بالرغم من الإطناب والحشو في أسلوبها.

إن حكاية كليلة ودمنة تنطوي على طواعية تجعلها يسيرة على الرسم. فمن المشاهد التي تتكرر في التصوير الفارسي في القرن الرابع عشر والخامس عشر الاقتتال بين الأسد والثور والصراع بين الغراب والبوم، وابنا آوى يراقبان ما آلت إليه المؤامرات التي حاكاها، كما كانت في التصوير العربي في القرن الأسبق. وتظهر هذه الرسوم في مخطوطات عادية ومملة مثل المخطوطة المحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس[١٤]، ولكنها تظهر في نسخ نفيسة كذلك، مثل المخطوطة الجميلة في مكتبة جامعة اسطنبول والتي نشرتها جيل كوان (الشكل٤٩) والنسخة الشهيرة التي وضعتها بطانة بايسنقر والمحفوظة في مكتبة قصر غولستان في طهران. ويلوح أن أوساط النخبة قد فقدت الاهتمام بهذا الموضوع في النصف الثاني من القرن الخامس عشر؛ ولم تحافظ على هذه التقاليد إلا النسخ الشعبية والمبسطة؛ إذ يبدو أن الفترة الصفوية على الخصوص فقدت تذوقها لهذا الكتاب.

وجدير بالملاحظة أن رسوم كليلة ودمنة تضمنت، أيضاً، مشاهد تصور أناساً وحيوانات (وهي مجموعة طريفة بينها نجـــار وحمـــاره) أو أشخاصاً وحسب . وهذه المشاهد تحول مختلف الحكايات في الكتـــاب إلى



الشكل (٤٩)
الغراب والبوم، من مخطوط لـــ «كليلة ودمنة»، محفوظ في
طوب كابي سراي، اسطنبول. تكوين ورقة كاملة.
النص جزء تقريباً من الرسم، وهو ترجمة حرفية للقصة.

صور تمثل أشخاصاً من أبناء الطبقات الوسطى وهم يخوضون مغامرات عائلية، وقد تبلغ حد التهتك أحياناً، مثل حكاية التاجر الذي اكتشف لصاً تحت السرير الذي ينام فيه وزوجته. ويبدو أن هناك حكايات أخرى تمزج بين الرجال والحيوانات. كذلك فإن البوم ديتز في برلين يضم سلسلة كاملة من

المنمنمات تصور مغامرات قرد واثنين من البشر (الشكل ٥٠). ولكن ما من أحد، وقع على ما يفيد باحتمال وجود نص ربما استقى منه المصورون مادة رسومهم. بل إن ما هو أدعى لاهتمام مؤرخي الفن أنه لم يكن ممكناً حتى الآن استخلاص قصة من هذه السلسلة من الرسوم. بل إننا لا ندري بأي ترتيب وضعت، وإن كان من الواضح أنها تنطوي على حكاية. كذلك ينبغي أن يتذكر المرء أن الجداريات الصغدية في بانجيكنت تشتمل على حكايات تدور حول الحيوانات، ولسنا نعلم عن يقين إن كانت لها صلة بالكتاب المنسوب إلى بيدبا.

إن الإعجاب الواسع الذي حظيت به الرسوم التي تزين كتاب كليلة ودمنة كثيراً ما كان يفسر بوجود افتراضي لأسلوب تصوير خاص بالحيوان ونزوع إلى تصويره في التقاليد الفنية الإيرانية. والواقع أنه من المستبعد أن تكون ثمة علاقة بين تماثيل البرونز التي تمثل أشكال الحيوان والتي كان إقليم لوريستان يحفل بها، والموتيفات ذات الأشكال الحيوانية التي تحملها الأختام وقطع الخزف وترجع إلى القرن الثالث قبل تقويمنا [المسيحي] أو الحلي الذهبية وفن التصوير في القرون الوسطى. لكن المؤكد هو أن أشكال الحيوانات كثيراً ما تطالعنا في السلاسل الثلاثة الأخريات من الصور المألوفة في هذا النمط من التصوير. وأحد هذه السلاسل الثلاثة يشتمل على كتب في الحيوانات(١٥)، ومؤلف متفرد في باب غرائب العالم عنوانه «عجائب المخلوقات» ويتضمن رسوماً لحيوانات خارقة، أو خيالية أحياناً. وهذه الكتب المصورة مطروقة بالعربية أيضاً ويبدو أنها كانت موضع إقبال مــن طبقات



الشكل (٥٠)

رجل وقرود، رسم من منتصف القرن الرابع عشر، من البوم دييتز، المكتبة الوطنية، برلين. رسم من سلسلة من الرسوم تصور مسافراً يصادف عدداً من القرود وتدور حولهم قصة غير واضحة. المنظر الطبيعي هنا غريب.

المجتمع كافة، وهي تختلف عن بعضها البعض أشد الاختلاف من حيث طبيعتها وتشبه من نواح عديدة الكتب العلمية أو شبه العلمية التي تكون فيها الصور ضرورية لفهم النص. وهذه الرسوم كلها على العموم رتيبة مملة ومتكررة كما أنها لم تحظ إلا بالقليل من الدراسة[١٦].

وتظهر الحيوانات كذلك في مشاهد الصيد، التي تعود إلى فن ما قبل التاريخ وإلى ما يمكن أن يسمى بتزويق المنمنمات، أي جمع التفاصيل الدقيقة

التي تكسب لغة الصور وضوحاً ورونقاً. ومن ذلك، على سبيل المثال، أسراب الطيور التي تبدو في كل مكان تقريباً، وأحياناً تبرز فجأة، وكذلك الأمر مع الحيوانات المتوحشة والأليفة المختفية بين الصخور في مشهد الطبيعة. ولسوف أعود إليها لاحقاً في هذا الفصل، على أن تطور هذه الحيوانات، الصائدة أو المطاردة، جدير بمزيد من الدراسة.

أما السلسلة الثالثة من الحيوانات فتفسيرها أكثر صعوبة. إذ بدءاً من القرن الخامس عشر تظهر،بتأثير فن التصوير الصيني الذي غالباً ما يصعب تمييز الفارسي عنه، صور العصافير والطيور تشدو على الأفنان، أو ربما القطط وسواها من الحيوانات، في الألبومات المحفوظة في اسطنبول. وهذه الصور هي في معظمها منمنمات منفردة معزولة عن غيرها، ومن المرجح أن هواتها يقدرونها أشد التقدير. سوى أن سويتها الاجتماعية والثقافية لم تحظ باستيعاب عميق. فالحيوانات هنا هشة قابلة للعطب، بالمقارنة وضراوة الحيوانات التي تنسب إلى سياه قلم في الفترة ذاتها. ولقد قام أرنست جروبه بوضع دراسة أولية عن بعض هذه الحيوانات[١٧]. وإن هذا الجنس من الفن بما اتسم به من التأنق في تكوين الأشجار أو الأغصان المزهرة مع حيوان وأحياناً أشخاص ثملين مسترخين قدر له أن يزدهر في فن المغل في الهند. ثم كان أن تحولت الحيوانات فضلاً عن الأشجار والأزهار في القرن الخامس عشر إلى زخارف.

الملحمة

لا ريب أن الغالبية العظمى من المنمنمات، مهما يكن المصدر الذي استلهمته كل منها على حدة، عنيت برسم موضوعات من الشعر الملحمي. وإننا لسنا معنيين هنا مباشرة بمصادر هذا الشعر الذي تناولته دراسات عديدة بالعرض والشرح. بيد أن من المفيد، على كل حال، أن نلاحظ أن مؤرخي الأدب الفارسي وشارحيه يجمعون على أن الملاحم موجودة وأنها قائمة دوماً على مستويين، أحدهما المستوى المثقف، أو المتعلم على الأقل؛ ويستند على مصادر مدونة عموماً في مخطوطات تنتقل من خزانة إلى أخرى في دور الكتب، كتابخانة، في بلاطات الأمراء أو ربما في مكتبات خاصة. وعلى هذا المستوى تتأتى المعرفة بالموضوع بقراءة النص. أما المستوى الآخر فكان الرواية الشفوية حيث يصدح المغنون المختصون بالغناء أو يقرأ الشعراء أصحاب الرواية ما أخرجته قرائحهم على الجمهور، وفي الحالين يعمل المغنون أو الشعراء الرواة تغييراً وتبديلاً في قصائدهم أو يحورون فيها لتناسب ظروفاً معينة أو حسب ما يمليه المقام ، وهم، باختصار، يروون الملحمة كمشهد باذخ أكثر منها كنص مدون. وفي هذا المشهد تصبح القصص والحكايات متاحة لعدد أكبر من الناس من مجرد هذا الأمير أو ذاك وأصحاب خزائن الكتب، بل حتى لأولئك الذين لا يعرفون الفارسية، ذلك أن لكل رواية شفهية، في الواقع، وجهاً خطابياً خالصاً من حيث تعبير الكلمات والإحساس مما لا يحتاج المرء إلى فهمه، فضلاً عن الإيماءات التي لا يقتصر استيعاب مؤداها على فئة واحدة من المثقفين ويبدو أن هذين النهجين في تناول الشعر الملحمي، إما بالقراءة الفردية وإما بالرواية أمام حشد من الناس، قد حددا جنس الشعر ذاته، من ناحية، واستجابة جمهور الحضور وبالتالي المصورين وكل من ينظر إلى الصور، من ناحية أخرى.

وهاكم أمثلة قليلة تبين لكم أهمية هذه الاعتبارات في موضوع طبيعة هذا الجنس ذاته. وبذلك، فإن أقدم مخطوطات «كتاب الملوك» قد احتوت على روايات مختلفة بل إن بعض هذه المخطوطات مخروم ضاعت منها حوادث كاملة، وما زالت هذه المخطوطات متداولة بالرغم من اعتماد رواية الفردوسي من أحد الملوك الغزنويين ما بين ١٣٣٤-١٣٣٥ ثم في بلاط بايسنقر حوالي ١٤٢٥-١٤٢٦. ولهذه الروايات المختلفة أهمية، أولاً للمؤرخ المعني بالنص، لكن مؤرخ الفن يحتاج إلى معرفة إن كان مخطوط بعينه قد نسخ عن نموذج محدد أو انه قد تم تحويره ليناسب ظروفاً معينة. وهناك بين أمور أخرى الدن الصغير المحفوظ في متحف فرير (الشكل١٠) وقد عرضت عليه صور مرتبة في تسلسل الحكاية مما يوحي بأنها مستلهمة من رواية شفهية أكثر منها من قراءة نص مدون. وفي بقعة أخرى من الأرض، بانجيكنت، جرى تصوير ملحمة على جدرانها، وفي شكل مشاهد روائية، وهذه أيضاً تحولت إلى شرائط تزيينية. ولا يرجح أن تكون المخطوطات المصورة قد نقلت ما نعرف من فن التصوير الصغدي إلى المصورين في أواخر القرن الثالث عشر، حين عادت مثل هذه الصور للظهور. فهل من الممكن أن تكون التقاليد الشفهية قد استمرت في التعبير في صور، لكن لحظات معينة ولأسباب اجتماعية وثقافية وحسب، استقلت عن تقاليد الرواية الشفهية ذاتها؟ أم يجدر بنا أن نفترض وجود تعبيرات بصرية وسيطة، أو مخطوطات مزينة بالصور أو أدوات - خزفية أو برونزية- استخدمت حاملات لأشكال وجدت لتزيين الجدران؟ تلكم هي أسئلة لا نجد لها إجابات اليوم، إلا أن دراستها قد تسمح لنا بحسم الأمر في حالة شهيرة إذ أن المشكلات التي طرحها فن التصوير الفارسي تعتبر على درجة قصوى من الأهمية لتاريخ الفن عموماً، من حيث أنها تنير السبيل لمعرفة الطريقة التي تم بها انتقال الصور والتي هي قطعاً ليست فريدة أو تقتصر على إيران.

ومن شأن المعرفة بهذه العملية أن تتيح لنا فهم أسباب التضاد البارز بين خمسة قرون أو ستة لم يكن فيها صور معروفة، وهي القرون التي أعقبت اختفاء العالم الصغدي في آسيا الوسطى، وظهور - أو هل نقول نهضة؟ - حوالي ١٣٠٠ صورة استلهمت الملحمة الفارسية. ونزداد عجباً لهذه الفجوة لأنه خلال هذه الفترة، فترة القرون الوسطى التي يصعب تحديدها، غدت الملحمة الفارسية أكثر ثراء مع ظهور تحفة الملاحم، الشاهنامة،كتاب الملوك،وهو في حوالي خمسة وخمسين ألف بيت، وضعها أبو القاسم الفردوسي الذي تقع بلدته طوس بالقرب من مشهد في شمال شرق إيران اليوم. وإننا لا نعلم إلا القليل عن حياته التي اصطبغت فيما بعد بشيء من الأسطورة مما أفاد في قيام عقيدة قومية. ولعل الرجل ولد عام ٩٣٤وبدأ عمله في تنقيح ملحمته حوالي عام٩٧٥، ثم قدمها إلى الأمير التركي العظيم محمود مؤسس الأسرة الغزنوية حوالي عام١٠٠٩-١٠١٠ وكان له ضلع في كل أشكال المؤامرات التي لها صلة بمحمود هذا، ومات فقيراً مضطهداً على ما يبدو، في عام ١٠٢٥أو١٠٢٦. ومن الأهمية بمكان أن نلحظ أن قصائده التي وضعها في تمجيد ماضي إيران إنما قدمها لأمير تركي من أسرة حكمت مناطق من إيران والهند ومختلف الأقوام في منطقة الهندوكوش.

كانت معرفة «كتاب الملوك» ترمز منذ البداية إلى التمازج الثقافي الإسلامي- الإيراني عند الجند، الأتراك أولاً، ثم المغول، الذين قاموا بتأسيس السلالات الحاكمة جميعها، أو كلها تقريباً، في غرب آسيا وجنوبها. ولقد عمل الإيلخانيون، حوالي عام ١٣٠٠خصوصاً، بتجديد الاهتمام بروائعة الفردوسي وجعلوا منها الملهم لفن التصوير الإيراني. وجدير بنا أن نضيف أن ملاحم شعرية أخرى ظهرت أيضاً. فمنذ القرن الحادي عشر وما بعده غدا أبطال معينون في «كتاب الملوك» أبطالاً في ملاحم تختص بكل واحد منهم، وكانت تدور أحياناً حول مغامرات من نوع معين، مثل مطاردة التنين،

أو دخول مناطق تعيش فيها أقوام متوحشة عند تخوم الكون المعروف. ولكن ما من ملحمة من هذه الملاحم، لا «حكاية غارشاسب» ولا «حكاية بهمن» أو «بورزونامة» (حكاية بورزو) أو غيرها من الملاحم التي تحاكيها كان لها من التأثير أو المكانه ما يضاهي «كتاب الملوك». ولسوف نرى أن الشعر الغنائي ذاته أخذ الكثير من هذه الحكايات.

«كتاب الملوك» هو تاريخ إيران الذي يبدأ مع غيومرث أول ملك حكم جنة أرضية، ويمضي بعدئذ في سرد تاريخ من تعاقب على الحكم من الملوك الأسطوريين، ثم يتابع فيسرد قصص مغامرات الأبطال العظام أمثال زال ورستم واسفنديار، وأفراسياب، ويبلغ التاريخ مع داريوس آخر الأخمينيين، والاسكندر الأكبر قبل أن يلتفت إلى الساسانيين، مهملاً أي إشارة إلى البارثيين. ويتوقف الكتاب مع اختفاء الساسانيين بعد صدامات دامية كانت لهم في خراسان. وتفسر عبارات الفردوسي نهاية مسار الملحمة بقوله:«وبعد هذا [هلاك يزدجرد] كان دور عمر؛ جاء بالدين فصار السرير منبراً». وبهذه العبارات التي تنم عن شيء من الأسى لاختفاء عالم الأبطال بالرغم من حلول الدين الحق محله، تبلغ الملحمة نهايتها. إن الرسوم الجدارية لتثير العجب إذ تشق طريقها عبر الأساطير والتاريخ، وإن شابها التكرار والتكلف، وتنطوي على عقيدة ملكية واستبدادية، وهوى لا حدود له للفكرة الإيرانية عن الخير والجمال، لكنها مع ذلك تنبض بالحياة بروحها البليغة، وما تحفل به أحياناً من صور مذهلة، ولغتها الإيقاعية الساحرة.

ولقد أثر «كتاب الملوك» والملاحم الفارسية الأخرى على الفن بطريقتين مختلفتين. فهناك من ناحية مجموعة من الحكايات المستقلة ، قليلاً أو كثيراً، ولها أبطالها وهم دائماً رجال يعرفون بمظاهر مثل جلد النمر الذي يرتديه رستم أو هراوة فريدون المزينة برأس أسد. ثم إن «كتاب الملوك»

غالباً ما يتوسل برموز محدودة للأحداث، شأنه في ذلك شأن الملاحم الشعرية جميعاً- معارك، صيد، ولائم، مجالس ملكية، خطابات - وهي تتخلل سياق الملحمة على نحو تتفرد به.

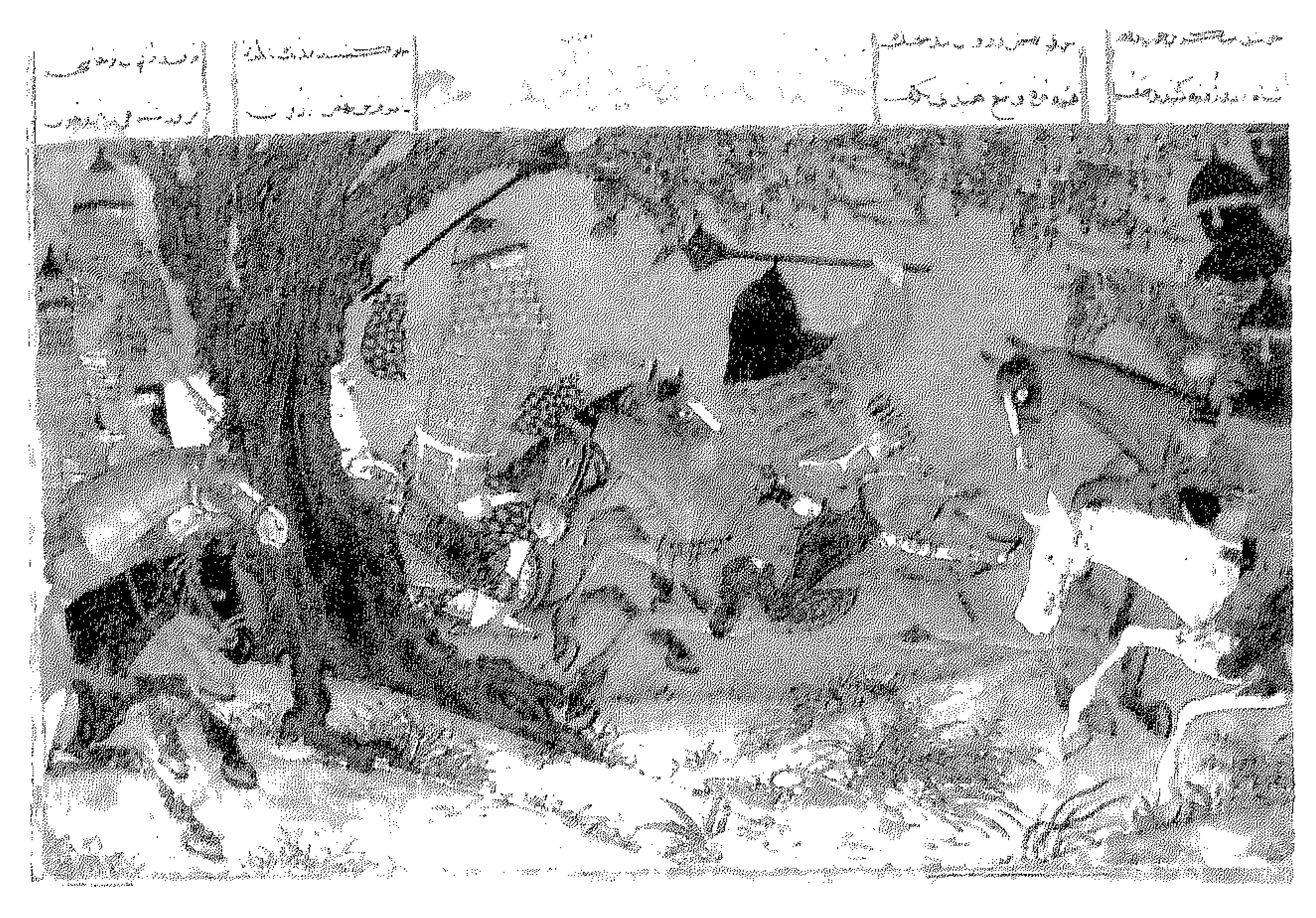
حسبنا في هذا الكتاب أن نذكر بعض مشاهير الأبطال وقصصهم، وخاصة أولئك الذين تكثر مصادفتهم في الصور. فبعد خلق العالم والجنة التي كان غيومرث يحكمها يتجسد الصراع بين الخير والشر بالصراع بين الملك الشرير الضحاك ، الذي يعرف بالأفاعي التي يحملها على كتفيه والذي روع العالم، والبطل الوسيم فريدون، ذي الهراوة المزينة برأس أسد والذي يتغلب عليه، إلى ان يخونه أبناؤه المتخاصمون فيما بينهم في النهاية. ثم يأتي زال، الملك الذي ولد بشعر أبيض، واختطفه طائر السيمرغ الأسطوري ورباه في عشه في أحد الجبال قبل أن ينقذه والده. ومع مولد رستم البطل الرئيس في الملحمة تبدأ سلسلة طويلة من مغامراته العاطفية، والكثير من المعارك الفردية، والصراعات الضخمة بين إيران التي يمثلها، وطوران، عالم آسيا الوسطى، الذي يجسده أفراسياب (الشكل٥١). ويتخلل هذه الأحداث حكايات مثل مغامرات بيزن ومنيزه وقصص عن أيام كايخسرو ولهراسب. وتتحول المغامرات إلى فاجعة حين يضطر رستم لقتل أخيه، ثم يشاء له القدر أن يقتل ولده أيضاً

وتواجه قصة «كتاب الملوك » التاريخ فجأة عند موت داريوس، آخر سلالة الأخمينيين الإيرانية وغزو الاسكندر الأكبر إيران- ويصبح بعدئذ أجنبياً يزيد من مجد إيران، شأنه في ذلك شأن العديد من الأمراء الترك والمغول- وأخيراً الساسانيين، فيركز على بهرام غور وخسرو الثاني برويز. فيبرز بهرام غور صياداً عظيماً للتنين والغزلان، وبرفقته مغنيته المفضلة آزاد التي تصحبه في صيده، في مشهد كثيراً ما يصادف في الرسوم؛



الشكل(٥١)

رستم يقتل اسفنديار، من شاهنامة «ديموت»، حوالي ١٣٣٥-١٣٣٦، متحف آرثر إم ساكلر، متاحف الفن بجامعة هارفارد، كامبردج، هدية من ادوارد دبليو فوربس. البطل الشيخ يصيب عيني خصمه الشهم بسهمين والطبيعة مضطربة تعكس الصراع بين الحياة والموت.



الشكل (٥٢)

المعركة بين اردوان واردشير، من شاهنامة «ديموت» حوالي ١٣٣٥-١٣٣٦، مؤسسة ديترويت للفنون. تكوين باهر مجتزأ من مشهد أوسع، وقد اختلط فيه الحابل بالنابل. فلا يعرف من يقاتل من ومن سيفوز.

وتستفزه المغنية للقيام بمغامرات هي إلى المستحيل أقرب، ثم توجه إليه سهام النقد لقسوته مع الحيوانات، فتحمله بذلك على التخلص منها بطرحها أرضاً. أما خسرو برويز فقد عرف ببذخه، وبالعمائر العظيمة التي أنشأها وعشقه لشيرين الفاتنة ثم مأساة مقتله في النهاية[١٨].

وغني عن البيان أن هذه القصص تصلح للرسم حتى أن ما عرف من الرسومات التي تصور موضوعاتها قد زاد عـن العشرة آلاف (الشكل ٥٢). وقد وضعت جيل نورغرن ومعها ادوارد ديفيس[١٩]، تصنيفاً للرسومات التي كانت معروفة ومتاحة للجمهور في عام ١٩٦٥ مرتباً حسب الموضوع،

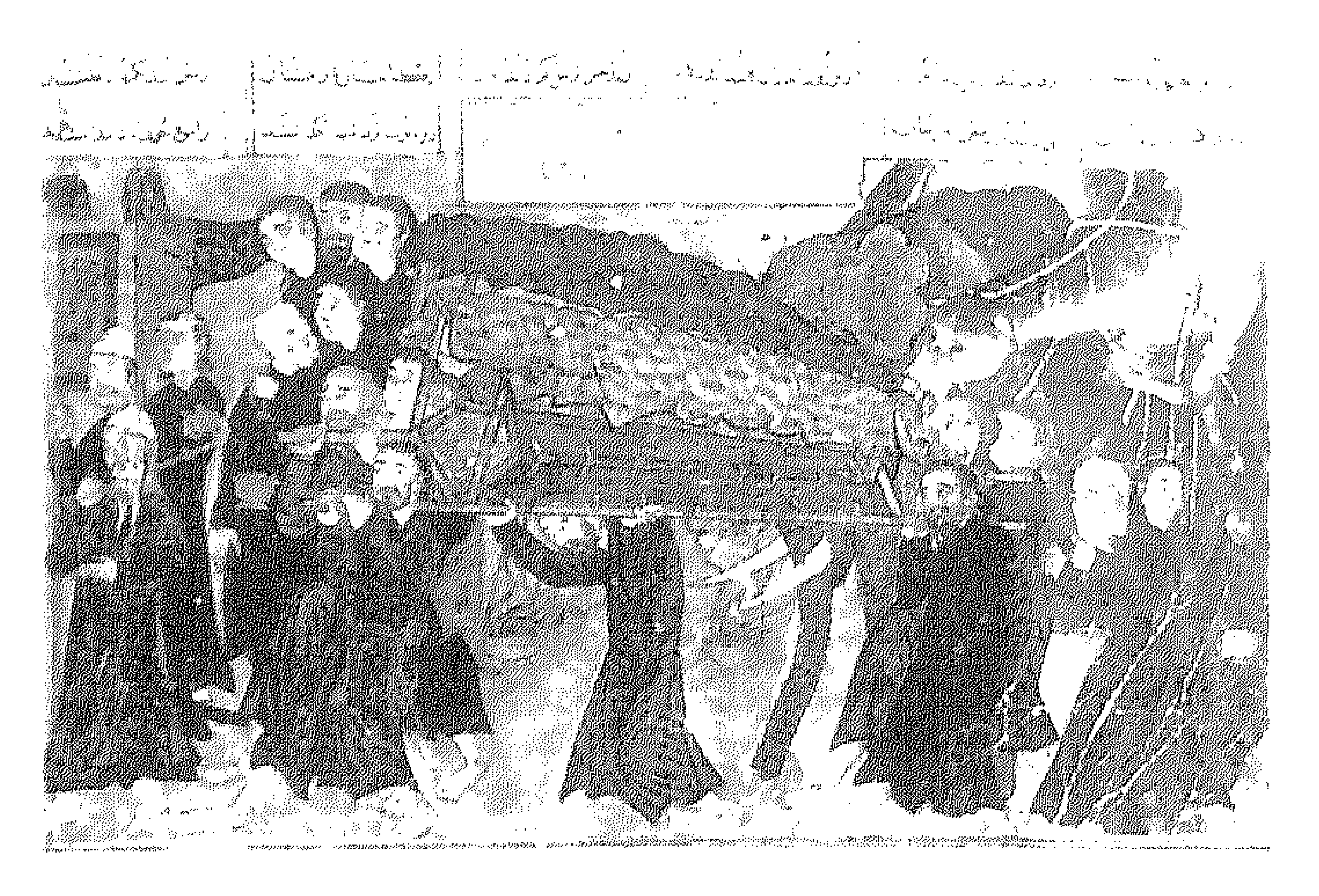
ويبين بوضوح أن الرسومات التي زينت «كتاب الملوك» تختلف باختلاف القرون والمخطوطات. فكان «كتاب الملوك» الكبير لشاه طهماسب يولي قصة الضحاك ثقلاً خاصاً، بينما تعنى مخطوطة ديموت بالموضوعات التي تبرز دور النساء في الحكم وتصوير قصة الاسكندر بعناية وتفصيل أكثر من أية مخطوطة أخرى. وقد ذهب الرأي في هذه المخطوطة إلى أن المنمنمات التي تزينها إنما تعكس أحداثاً جرت زمن النسخة، ولكن هذا المذهب بالإحالة إلى السياق التاريخي لم يطبق عند البحث في كثير من النسخ. بيد أن بحثاً حديثاً لروبرت هيلينبراند وجدناه يعرض عدة مستويات تاريخية متوازية في اختيار الصور في «كتاب الملوك» لطهماسب، ويبين كيف استخدمت المخطوطة كلها لأغراض عقائدية وسياسية عندما قدمت للسلطان العثماني(٢٠).

يستفاد من هذه الأمثلة أننا لا نملك اليقين إن كانت أسباب المصورين في اختيار الصور عقائدية أم شخصية فرضها عليهم من يقومون برعايتهم أم أنها كانت لزيادة قيمة الكتاب. كذلك يستحيل معرفة مدى انتقال الرسوم من نسخة إلى أخرى، كما هو الحال في كثير من المخطوطات المسيحية في الغرب أو في بيزنطة، أم أن ثمة مستودعاً للصور مستقلاً عن أي مخطوط بعينه.

ولسوف نرى في هذا الفصل أن قصص «كتاب الملوك» تظهر في نصوص أخرى غير ما أخرجه الفردوسي. وقد تيسر ذلك بسبب ورود قصص، وخاصة تلك الحكايات التي تتصل ببهرام غور وخسرو برويز في

أبواب أخرى، وكذلك لورود الكثير من قصص «كتاب الملوك» في عدد قليل نسبياً من الموضوعات العامة أو الأعمال (معركة، صيد، وليمة، إلخ) ينشغل بها أبطال القصص، فتضفي الرسومات نكهة خاصة على كل مخطوطة. وللمرء أن يسمي هذه الموضوعات العامة «موضوعات نمطية» تمييزاً لها عن الموضوعات الخاصة بكل قصة.

وهناك أولاً المبارزة وتدور أحياناً بين محاربين اثنين كما أنها تجري في كثير من الأحيان بين جيوش جرارة، وقد حاولت المخطوطات جميعها تقريباً سوى نسخ قليلة من «كتاب الملوك» ترجع إلى مطلع القرن الرابع عشر أن تجعل صور مشاهد المعارك التي تجري دائماً بين الفرسان، بحيث تتوافق وأحداث معينة في الرواية فيسقط القارئ على الصورة ما طالعه في الكتاب. وهناك، بعد، مشاهد الصيد، وهي بسيطة ومباشرة، قليلاً أو كثيراً، وتصور مطاردة ذئب أو غزال، إلا أن هناك أيضاً طراد الأسود أو التنين، الأكثر تكلفاً، وتصور الرسوم مطاردة التنين في أجواء سحرية غامضة في بلاد نائية بعيدة. ويتكرر في هذه الصور مشهد الملك جالساً بأبهته على العرش، تحيط به حاشيته، وهم من الرجال عادة، وغالباً ما يكون في المشهد موسيقيون أو سواهم ممن يحترفون التسلية؛ وكثيراً ما تضيع في الصور العادية الشائعة التفاصيل الرمزية- أفاعي الضحاك وجلد النمر على رستم- كذلك يلتبس مشهد المآدب العظيمة وصورة الملك من حيث الأبهة، إلا أن روعتها تستجيب لرؤى عن حياة القصر، ولو لم تكن تطابق واقع الحياة هنالك. وهناك بين الصور التي تزين الملاحم أفكار كبرى أكثر ذكاء تجود



الشكل (٥٣)

نعش رستم، من شاهنامة «ديموت»، حوالي ١٣٣٥-١٣٣٦، متحف الفنون الجميلة، بوسطن. مشهد جنازة يتقدمها حملة أعلام صينيون؛ ويلاحظ بعض ملامح في الصورة في الفن المسيحي في حوض البحر الأبيض المتوسط. في الرسم رجال يحملون نعش البطل بينما يحمل فيل ضخم فرسه.

بها قرائح شعراء آخرين أحياناً. وهذا ما يحدث مثلاً مع الموت، وهو فكرة كبرى لا تنفك تتكرر في «كتاب الملوك»، فيصور في الغالب كنتيجة غير متوقعة من عمل قدر غاشم ظالم على المرء أن يعرف كيف يتقبله. وفي مخطوطة ديموت سلسلة جميلة من الصور تمثل الحزن واللوعة لموت الأحبة، فالموت هو الواقعة الوحيدة التي تصل بين الأمراء وغيرهم من البشر الفانين (الشكل٥٣). فيرى المرء مشهداً طبيعياً غريباً مذهلاً في بقعة من بقاع الأرض يسكنها الجن أو لعلها تقع على الفاصل بين العالم والعدم، قد بلغها الاسكندر الأكبر وشغف المصورون بتصويره أعظم الشغف.

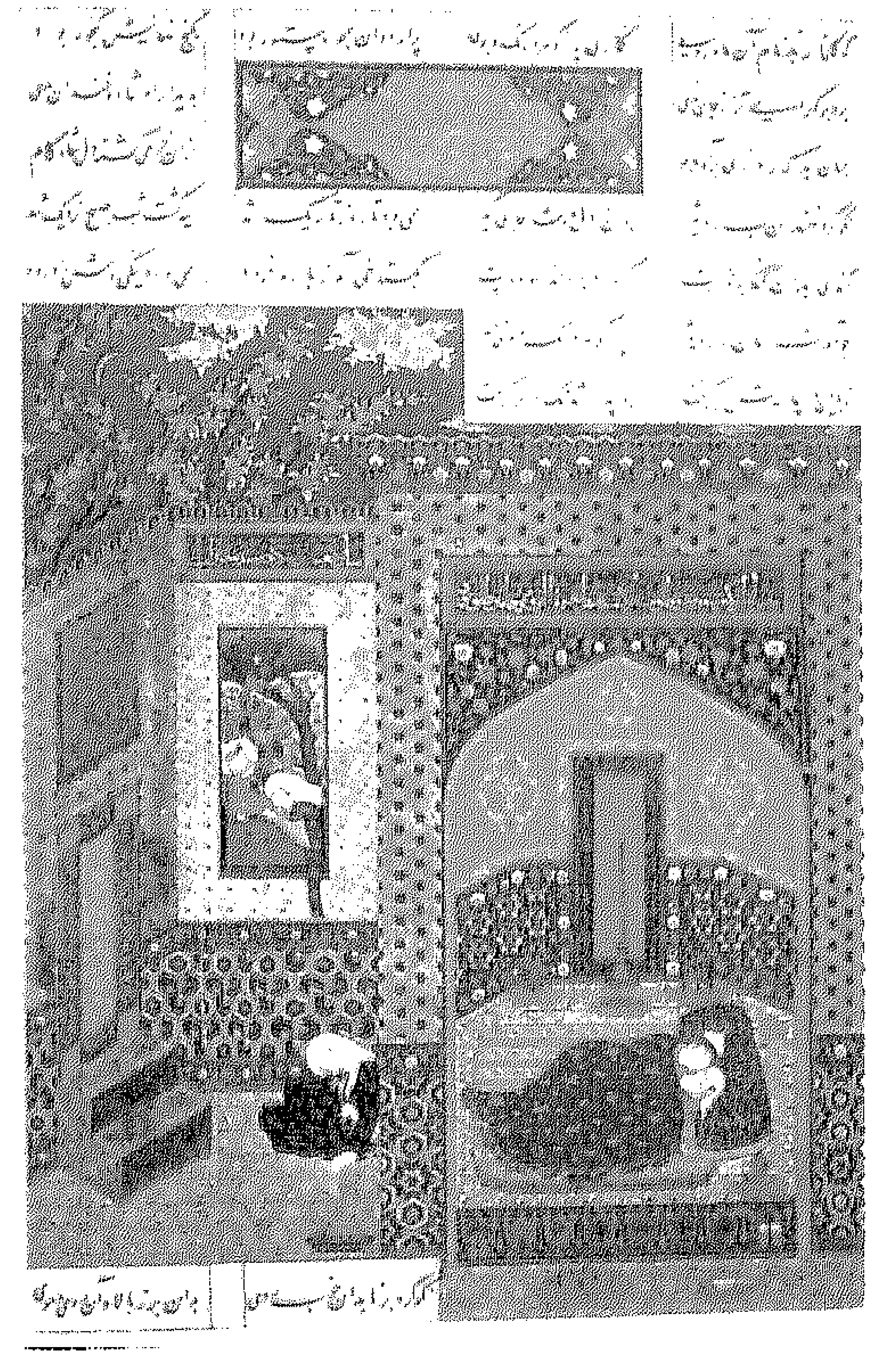
هذه أمثلة قليلة من موضوعات القصص، أو موضوعات النمط، ساعدت على خلق الجو الخاص الذي تدور فيه الملاحم الكبرى مثل «كتاب الملوك» (الشكل٥٤)، وهو جو تحمل فيه قصص ومغامرات منتزعة من الذاكرة الجمعية عدداً قليلاً من العواطف البسيطة نسبياً أو السمات المعنوية أو البدنية-كالطموح، والشجاعة، والقوة، والخوف، والرغبة، والقسوة.

فالقصص الإفرادية وجو البطولة هما معيار الأصالة في الأفكار الرئيسة الملحمية في فن التصوير الفارسي. لكننا ما زلنا بحاجة إلى قيام دراسات مفصلة حول هذه الأصالة. ثم إن جو الملاحم وموضوعاتها أرست، على مستوى من النشاط الفني أكثر عمومية، عدداً من الموضوعات النمطية يمكن الإفادة منها في سياقات مختلفة. وعلى سبيل المثال، يمكن تطوير مجلس الملك أو رحلة صيد ليكون استقبالاً خاصاً أو رحلة صيد بعينها، أو لتكون ببساطة رؤى رمزية للسلطة والشرعية. ولذلك كثيراً ما يتم إبراز هذه المشاهد في الصفحة الأولى من المخطوطات فتؤدي غرض التعريف بمحتوياتها.

الشعر الغنائي العاطفي

يظهر الشعر الغنائي والعاطفي في القرن الحادي عشر مع قصيدة الجرجاني «ويز و رامين». التي توجد جذورها، كما برهن عدد من الباحثين، في أساليب الحياة في قصور الأمراء(٢١). ولقد كان للشعر العربي دور اضطلع به في إبداع بعض أجناس الشعر، كما وجد الفكر الصوفي في الشعر الغنائي وسيلة عظيمة للتعبير عن تعقيداته. فأحد أشكال الأصالة في الشعر الغنائي الفارسي هو أخذه لبعض القصص العظيمة في أدب الملاحم وإكسابها شخصية جديدة بتغيير الجو النفسي في هذه القصص وإضفاء غائية أكثر تعقيداً على المشاعر والعواطف في حكايات البطولة. وقد بدأ هذا التخصيص في القرن الثاني عشر مع قصائد العطار، «خسرونامة» (حكاية خسرو) ثم ديوانه «منطق الطير» الذي كثيراً ما كانت تزين نسخه بالرسوم. بيد أن الشاعر الغنائي الذي كان له بالغ الأهمية والأثر في الفنون هو نظامي الذي سبقت الإشارة إلى لغة الشعر عنده وثرائها بالصور البصرية. ونظامي معاصر للعطار ولد عام ١١٤١ وتوفي عام ١٢٠٩ وأمضى حياته كلها في آزربيجان حيث غدا شاعراً قومياً.

إن القصائد الخمس الطوال المسماة بـ«الكنوز الخمسة» توحي للوهلة الأولى بحكم طولها وموضوعاتها بأنها تنتمي إلى جنس الملاحم، إذ تعرض للحياة الفاجعة التي عاشها خسرو وشيرين، والتربية الروحية والعاطفية التي تلقاها بهرام غور مع الأميرات السبع في الـ «هفت بيكار» (الصور السبع)، وحملة الاسكندر الأكبر إلى أقصى العالم، وموضوعات عديدة أخرى. وقد أضاف نظامي قصة ليلى والمجنون، وهي عربية الأصل وتروي حكاية شخصين أحبا بعضهما منذ الصغر إلا أن الهوى الذي جمع بينهما لم يبلغ



الشكل (٥٤)

مير مصور، اردشير وجاريته جلنار، من «شاهنامة» طهماسب، ١٥٢٧-١٥٢٨، مجموعة خاصة. منمنمة من النمط الشائع، ومحور المنظر شخصان نائمان، إلا أن الجدير بالملاحظة هو العناية بتفاصيل القبقابين بجانب الفراش.

نهايته بل انتهى بهما إلى الجنون فالموت أخيراً. ولئن احتوت هذه القصائد القصص التقليدية التي تصور المعارك والولائم الفخمة ومغامرات الصيد فإنها تسير جنباً إلى جنب مع مشاهد الحب، وتبلغ أحياناً أشكالاً إيروسية، وتروي حكايات أسفار عجيبة أو لقاءات أو رؤى غريبة: الاسكندر الأكبر يرى امرأة ذات جناحين، اختباء بهرام غور في قصر حيث يرى نساء جميلات يتعابثن في حوض ماء (الشكل٥٥) والمجنون تزوره ليلى في الخيال، وهو يرعى الحيوانات أو في مضارب البدو.

وبالعبارات الايقونوغرافية ثمة فكرتان أساسيتان ترتبطان من الناحية التصويرية بهذا الشعر الغنائي والعاطفي، الأولى هي فكرة البحث الأبدي الذي لا يتحقق قط عن عالم آخر، أو عن إشباع الرغبات. والبحث ربما يكون السعي للوصول إلى الحكمة الفكرية أو النفسية، لكنه أيضاً السعي للاتحاد بكل الموجودات والكائنات مما يسير بهذا الشعر الغنائي إلى مسار وحدة الوجود. التي تنظر إليها العقيدة نظرة شك. بيد أن مبدأ وحدة الوجود هذا ابتكر لغة تصويرية فيها الأشجار والورود والحيوانات رموز ومشاركون في رؤى لعالم يحكمه الحب في صيرورة أبدية من معرفة النفس عن طريق معرفة الآخر ومعرفة الله بمعرفة الاثنين (شكل ٥٦).

كانت الأفكار الرئيسة في الشعر الغنائي، وتحويره للقصص التقليدية، وصوره ورموزه قد استقرت بهذا القدر أو ذاك في نهاية القرن الثاني عشر. وفي القرون التالية كانت أشعار العطار ونظامي تنسخ وتقلد من كافة أصناف الكتاب ومنهم شعراء كبار، مثل جامي، وآخرون أقل موهبة، مثل خواجة كرماني. وكثير من رجال السياسة مثل علي شير نوائي، بل حتى الأمراء كانوا يقرضون الشعر حين لا تشغلهم أمور الحكم. ولقد بلغت النزعة الغنائية ذروتها مع حافظ أعظم الشعراء الفرس الذي أضفى بمشاهده الغنية بالصور



الشكل (٥٥)

لوحة منسوبة إلى بهزاد، بهرام غور يراقب نساء يتمازحن، من «خماسي» نظامي ١٤٩٤، المكتبة البريطانية، لندن. عين تراقب عبث نساء متأنقات وهي تكاد لا تلحظ من وراء نافذة.

على كل الأفكار الكبرى للحب والعشق، قيمة بشرية وإنسانية، فأبدع طبيعة حافلة بالرموز، في بحثه الأبدي الذي لا يتحقق عن المطلق. وقد كان هذا الشعر الغنائي - أصوله، وعلاقاته بالتصوف، وجمالياته، وخصائصه الاجتماعية - موضع دراسات واسعة(٢٢).

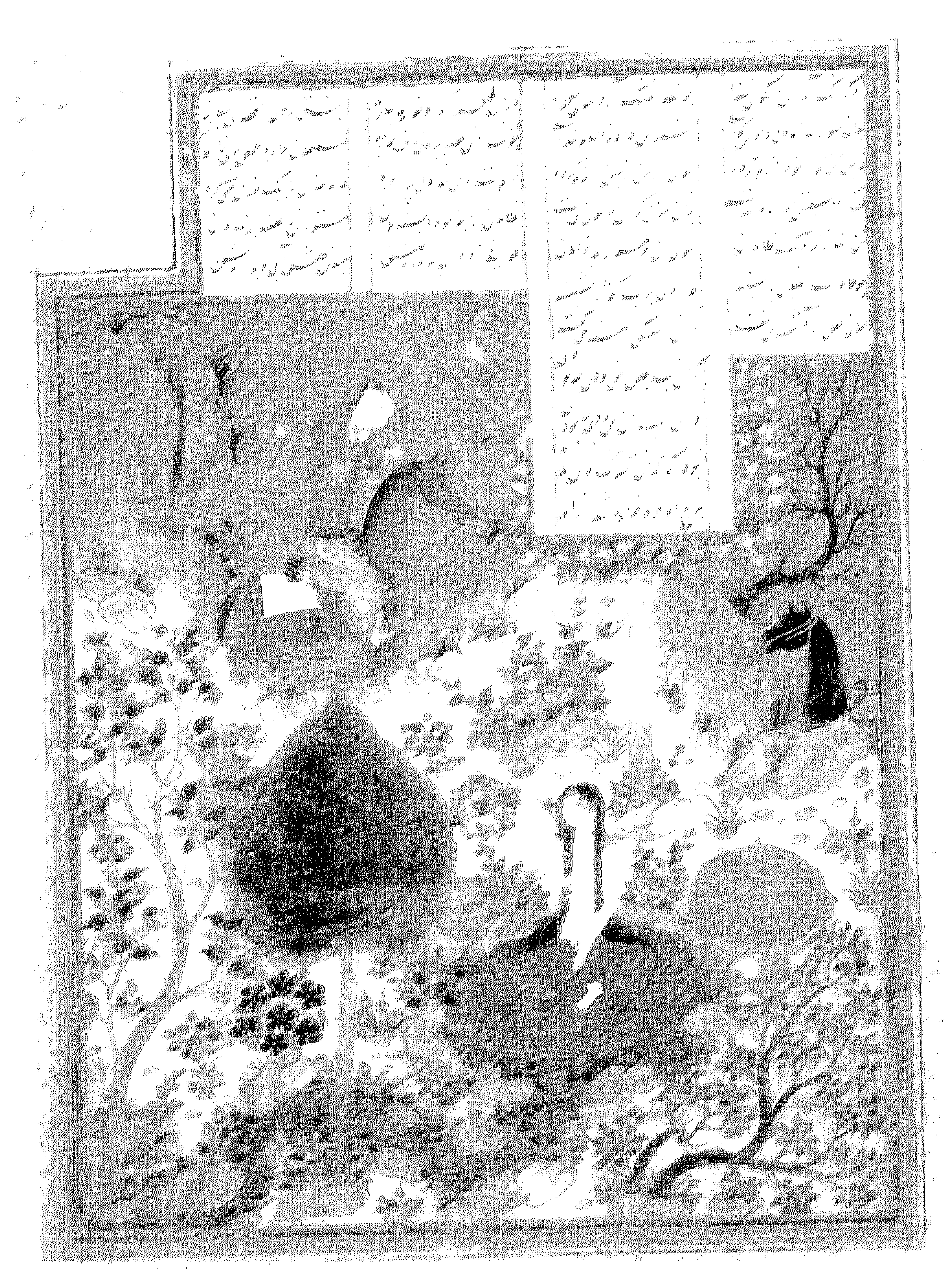
ولقد خلت كتابات حافظ من الصور أو الرسوم، إلا فيما ندر، بينما كانت أشعار نظامي تزين مخطوطاتها بالمنمنمات ولا يفوقها من حيث عدد المخطوطات المصورة إلا كتاب الملوك (الشكل٥٧). وإنه لمما يدعو للعجب ألا يبدأ رسم الأشخاص إلا حوالي نهاية القرن الرابع عشر في عهد التيموريين الأول أو خلال الفترة المضطربة التي سبقت ولايتهم. ويلوح أن أقدم هذه النماذج هي تلك المحفوظة في المكتبة البريطانية ويرجع تاريخها إلى عام ١٣٨٦و١٣٨٨، ونسخة في طهران مؤرخة في عام ١٣١٨، إنما تضم رسوماً ترجع إلى عهد لاحق(٢٣). ولم يتوفر بعد تفسير لهذه البدعة في فن التصوير الفارسي، إلا أنه من المألوف التعرف على مخطوطين يتجلى فيهما إرهاصاتها الأولى.

المخطوط الأول هو ديوان لأمير من الجلائريين، وقد أضيفت إليه رسوم على الهامش تستلهم أشعاراً من العطار (الشكل١٨)(٢٤)؛ والمخطوط الآخر نسخة من أعمال الكرماني(٢٥)؛وكلاهما يرجع أو يقدر بأنه يرجع إلى حوالي عام ١٤٠٠. وهذان التاريخان لظهور الرسوم التي تزين الشعر الغنائي وضعا اعتباطياً في الوقت الراهن؛ فلا بد من العودة إلى المناخ الفكري والاجتماعي الذي ساد إيران أواخر القرن الرابع عشر لاستيعاب ما حدث بشكل تام وما جعل هذه الموضوعات الغنائية تكتسب هذه الأهمية الكبيرة.

والرسوم التي ترافق الشعر الغنائي، وخاصة شعر نظامي، تطرح مشكلة يختص بها تاريخ الفن هي العلاقات الايقونوغرافية بين مختلف المخطوطات. وقد وضعت لودميلا* ن. دودويفا(٢٦) ملفاً بالموضوعات؛ وعلى المرء أن يتفحص كافة الوثائق التي اجتمعت لها ليتبين إن كان ثمة مصادر مشتركة للصور التي ترافق النصوص ذاتها. وللمرء أن يشكك مسبقاً بإمكانية تطبيق المخططات الإجرائية التي اعتمدت في تنفيذ المنمنمات المسيحية في العصور الوسطى في دراسة الرسوم التي تزين النصوص الأدبية والموضوعات الدنيوية في الثقافة الإيرانية، بيد أن الأمر يقتضي البرهان عليه.

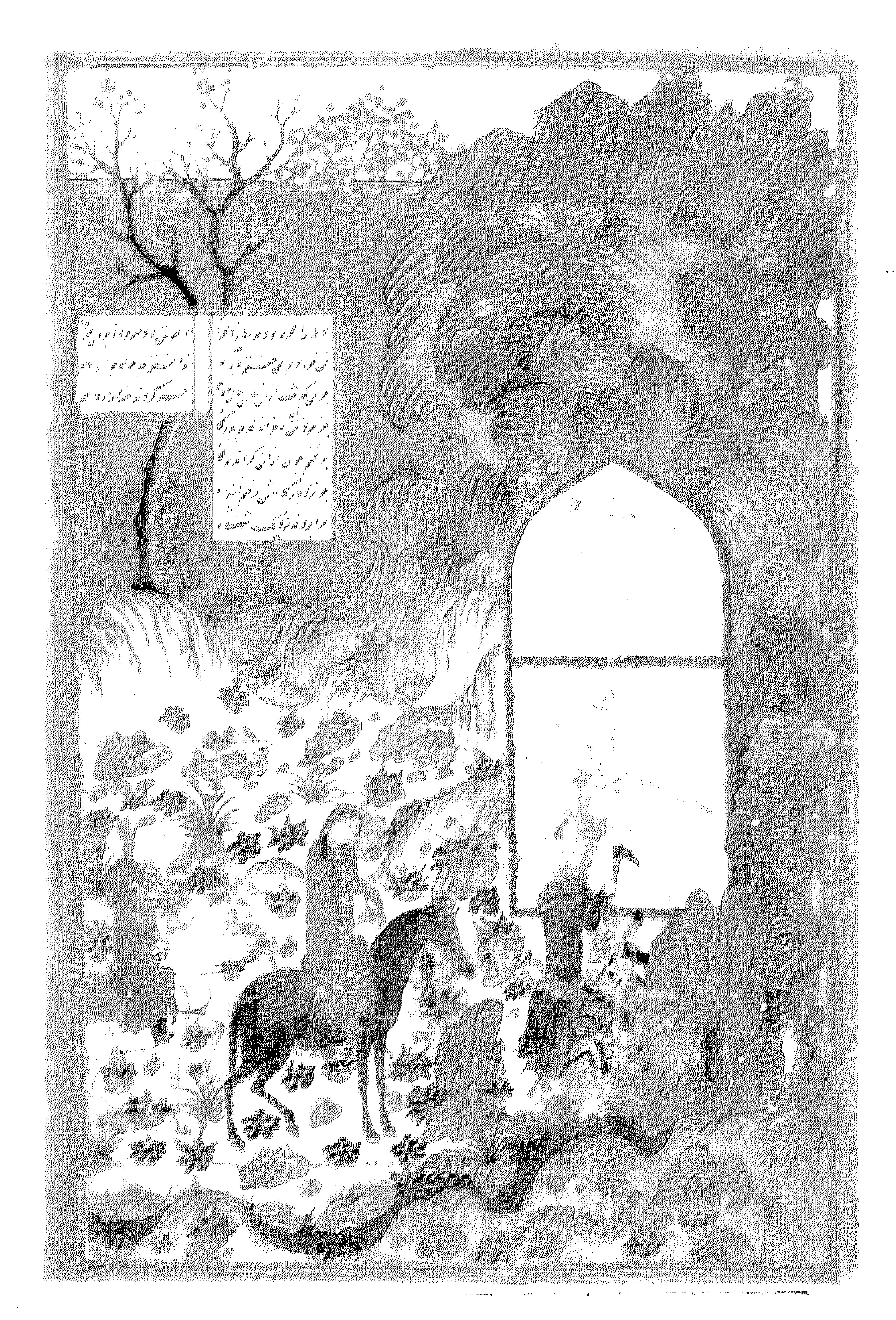
والأمر الهام هو أن نبرة جديدة دخلت فن التصوير الفارسي بدءاً من هذا الوقت فصاعداً، مع ازدياد النصوص والموضوعات المزينة حديثاً بالرسوم وشملت حتى موضوعات البطولة في الملاحم. فالعالم المنظور، سواء كان العالم الطبيعي أم عالم أدوات الإنسان، يمتد على الصفحة كلها (أو معظمها) بألوان متكلفة، براقة، مشرقة؛ والأشجار مزهرة دوماً؛ والسماء مليئة بالنجوم أو ذهبية؛ والأشكال البشرية مجردة من صفات الجنس في مشاهد الطبيعة من الربيع الأزلي أو نصب تذكارية تبرز روعة عمارتها بالخزف الجميل الملون الذي يزينها. وهذه الأشكال، خالية من العاطفة، وبلا ظلال، ولا مادية، وإيماءاتها بسيطة ومتحفظة. كل شيء معروض للناظر في حال من الكمال غير الواقعي، كما لو أنه حلم أو رؤى. أحياناً تتراءى البسمة بادية على الوجه، وكأنما الممثل أو الممثلة في حلم يبدوان وكأنهما حقيقيان، ولعل هذه الابتسامة ليست إلا سراباً، أو هوى بالنسبة المعاصر.

وأبطال نظامي يبحثون أبداً عن تحقق الروح. ولكن ماذا سيجد المرء إن تفحص تفاصيل المنمنمات، سواء مضى بحثاً عن المتعة الجمالية، أم



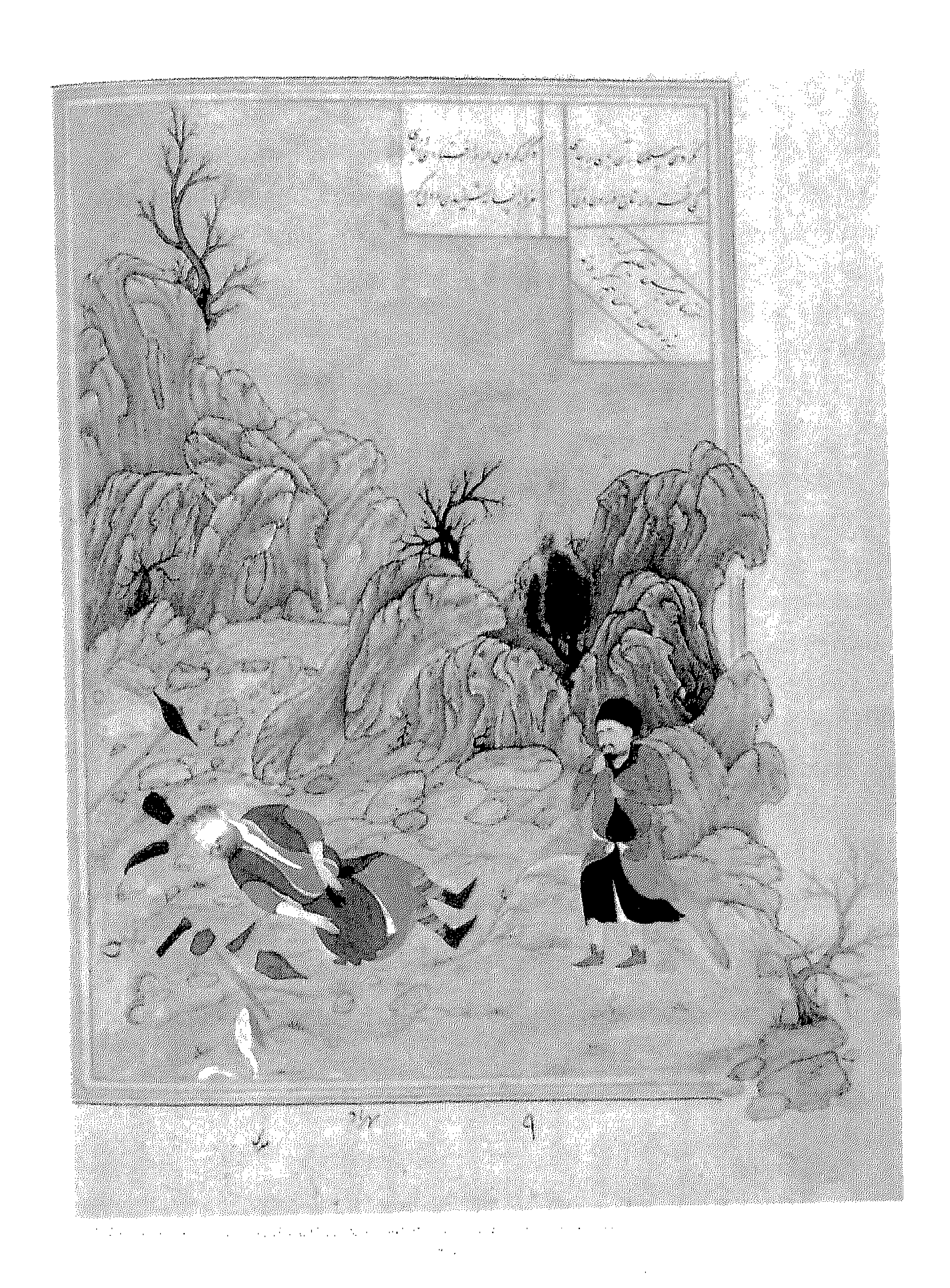
الشكل (٥٦)

خسرو يصادف شيرين تستحم، من «خماسي» نظامي، النصف الأول من القرن الخامس عشر، متحف فرير غاليري، مؤسسة سميثونيان، واشنطن العاصمة. في منظر طبيعي يصادف الملك امرأة تستحم، فتكون الصدفة بداية بحث طويل عن مرام لا يتحقق.



الشكل (٥٧)

شيرين تزور فرهاد، من «خماسي» نظامي، النصف الأول من القرن الخامس عشر، متحف فرير غاليري. شيرين، وقد غدت زوجة الملك، تكتشف النحات فرهاد؛ تتحول علاقتهما إلى فاجعة، كما توحي بذلك الصخور وهي تتهاوى فوق عمل النحات.



الشكل (٥٨)

موت فرهاد، من «خماسي» نظامي، ١٤٩٤، المكتبة البريطانية، لندن. تروي القصة أن فرهاداً حين بلغه خبر مدسوس عن موت شيرين آثر الانتحار. المشهد يصور الواقعة، والرجل في الصورة جوال يقع على فرهاد بعد انتحاره، فيرفع أصبعه إلى فمه إشارة إلى دهشته وحسرته، وحول فرهاد أدوات عمله.

إشباعاً لفضول مجرد، أو توق روحي (الشكل٥٨)؛ إن عالماً متخيلاً من حيوانات مختبئة وراء صخور، وأزهار وورود مرسومة بدقة تكاد تقارب حقيقتها، وأشكال إنسانية تبدو نائية عن أي فعل، معلقة خلف مشاهد الطبيعة أو حول أبنية، مستغرقة في عالم آخر، حيث تلتقي أحياناً بوحوش أو تصادف عفاريت قزمة لا تتوقعها[٢٧]. ومع أن هذه التفاصيل المتصلة بالأسلوب الرومانسي والغنائي لم تحظ بدراسة كافية. ومع ذلك فإن ما يكسب التصوير الفارسي أصالته، لون أشكاله المذهل، وغرابة أشكال البشر فيه وهم يدورون في فلك خيالي. إن لهذا الفن جاذبية خاصة تفرض على الناظر أن يطرح الأسئلة التي تجيب عنها الصور وأن يستوعب إجاباتها.

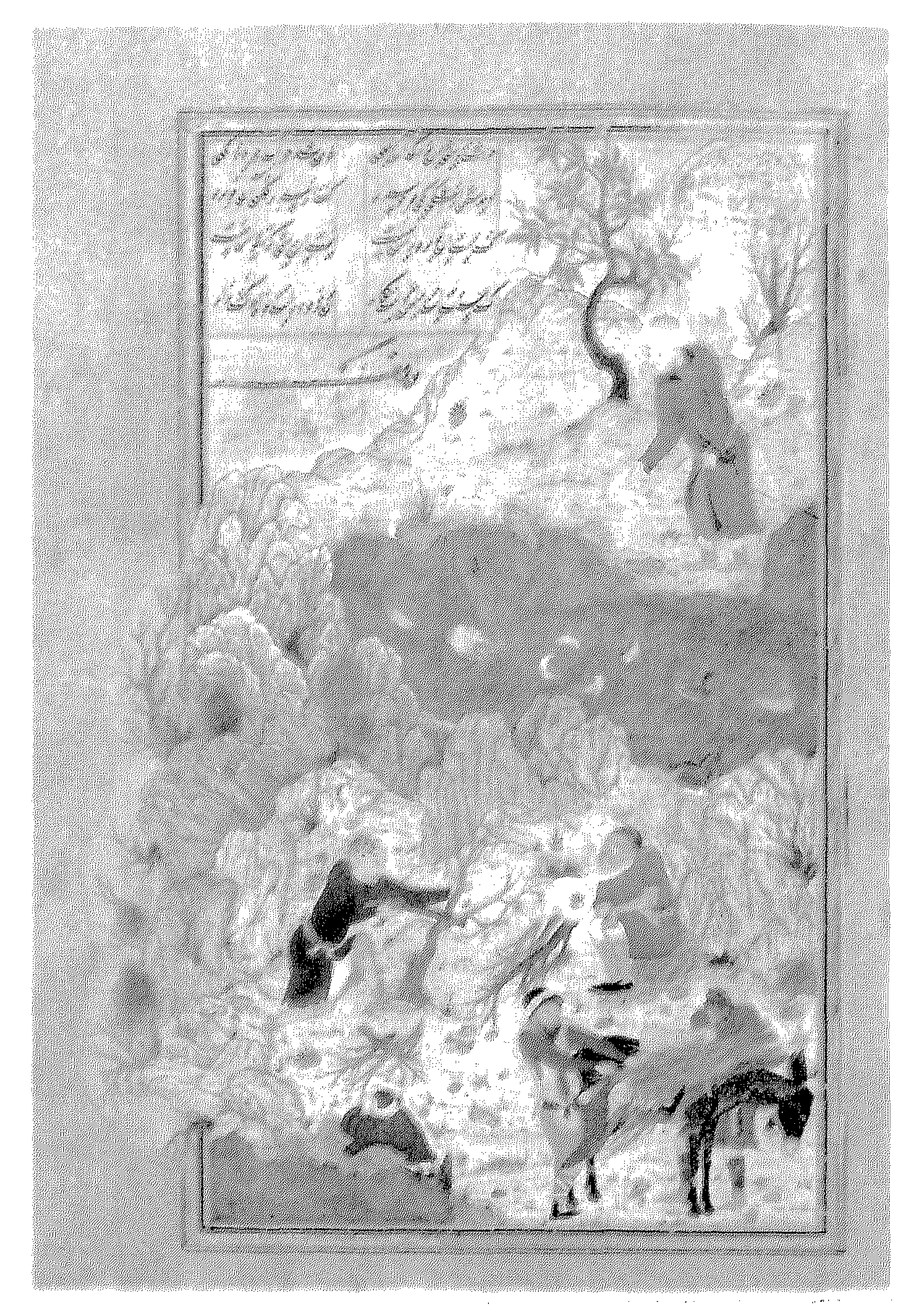
الواقعية

لقد استخدمت مصطلح الواقعية على مضض في تعريف اتجاه هام في فن التصوير الفارسي، اتجاه ليس من اليسير استيعابه. على أنني أؤثر هذا التعبير على مصطلح «الطبيعية» الذي يبدو لي أن استخدامه يجب أن يقتصر على الإيحاء في تصوير الفراغ والبشر والأدوات، وعلى«ملاحظة الحياة اليومية»، وهو مصطلح أشد سطحية من أن يصف ظاهرة اكثر تعقيداً من مجرد نقل أشياء مرئية أو ظاهرة إلى صور. ومثل هذه الصعوبة تبرز حينما يحاول المرء تصنيف عمل من أعمال سعدي، شاعر شيراز الكبير في القرن الثالث عشر الذي شهد غزوات المغول. ولسعدي ديوانان عظيمان، البستان وغولستان (حديقة الورود)، وكثيراً ما تزوق مخطوطاتهما بالرسوم، وهما يحتويان على قصائد وحكايات في شكل شعر منثور؛ وموضوعات صوفية مبهمة مثل موضوع الحب تظهر يداً بيد وحكايات تعليمية تتضمن مواعظ أخلاقية واجتماعية بسيطة نسبياً. وهذه الحكايات تسترعي الاهتمام في كثير

من الأحيان لما فيها من ملاحظات انتقادية شديدة للتضاد بين أحوال الغني والفقير، القوي والمستضعف، ولقدر من الشك في سلوك الأمراء ونهج الدراويش في مختلف الطرق الصوفية، وهي المنظمات الدينية الاجتماعية التي قام على تأسيسها رجال صالحون وكانت لهم السطوة في الحياة الدينية في القرن الثاني عشر في إيران وسواها من البلاد.

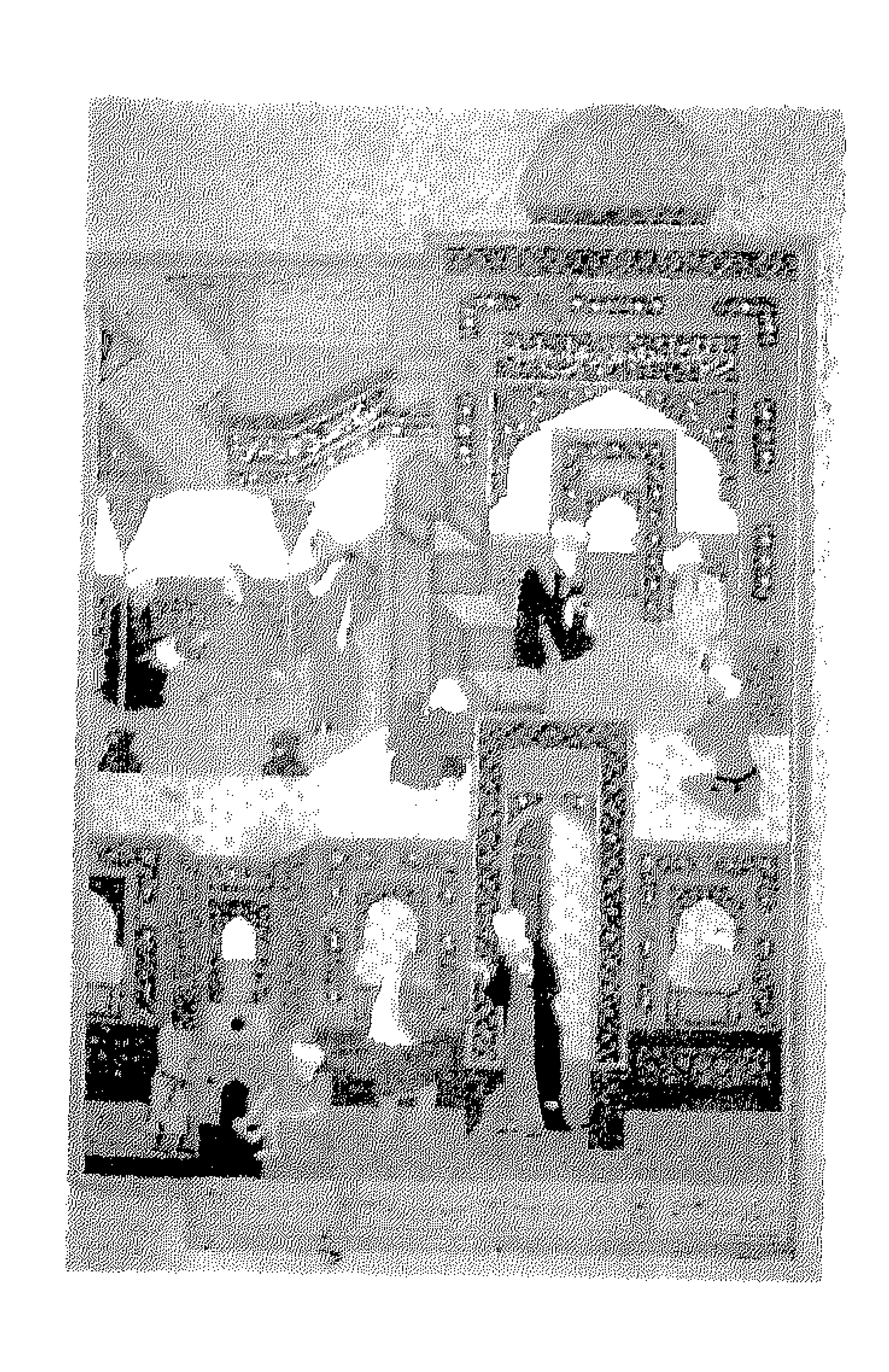
ولنا أن نتخذ من سعدي نموذجاً، كما لاحظ روبرت هيلينبراند، لمصدر آخر للإلهام في فن التصوير لا ينبع عن تصور رومانسي أو متكلف عن العالم أو البشر، ولا عن أعراف أنشأتها ورعتها الورش التابعة للأمراء، وإنما عن ملاحظة متدبرة ومنطقية للحياة اليومية، هي في الواقع عملية تراكم تلقائي، إن قليلاً وإن كثيراً، لانطباعات تختزنها الذاكرة. وهذا النزوع الذي يهيمن على ناحية واحدة من فن التصوير العربي في القرن الثاني عشر، قلما يصادف في فن التصوير الفارسي في أواخر القرن الثالث عشر والرابع عشر، إلا أحياناً في الرسوم التي تزين مخطوط «كليلة ودمنة». وبعض تفاصيل الوجه أو إيماءات الجسم في نسخة ديموت لـــ «كتاب الملوك» وأحياناً حتى الحيوانات والجسم البشري في «كتاب الملوك» الصغير تعكس ملاحظات متداولة في العالم المحيط بالفنان في ذلك الحين، لكن هذه حالات نادرة، فالتحولات التي تطرأ بسهولة على الأشياء تغدو صيغاً معتمدة في دور الكتب وتصنف وتنسخ عند الإشارة. وهذا ما يصدق على الصيغة العاطفية والغنائية التي تتطلب، ولو من حيث المبدأ؛ البعد مسافة عن الحياة اليومية.

ولقد ظهر عالم أصفه بالواقعي في رسوم العديد من المخطوطات، وكانت بدايته في النصف الثاني من القرن الخامس عشر، أي الحقبة التيمورية الثانية، وهذه البدعة تنسب إلى المصور الكبير بهزاد، لكن الأرجح أن ما جاء بها الاشتراك بين ذوق جديد طرأ وفنان ذي مقدرة استثنائية. وفي



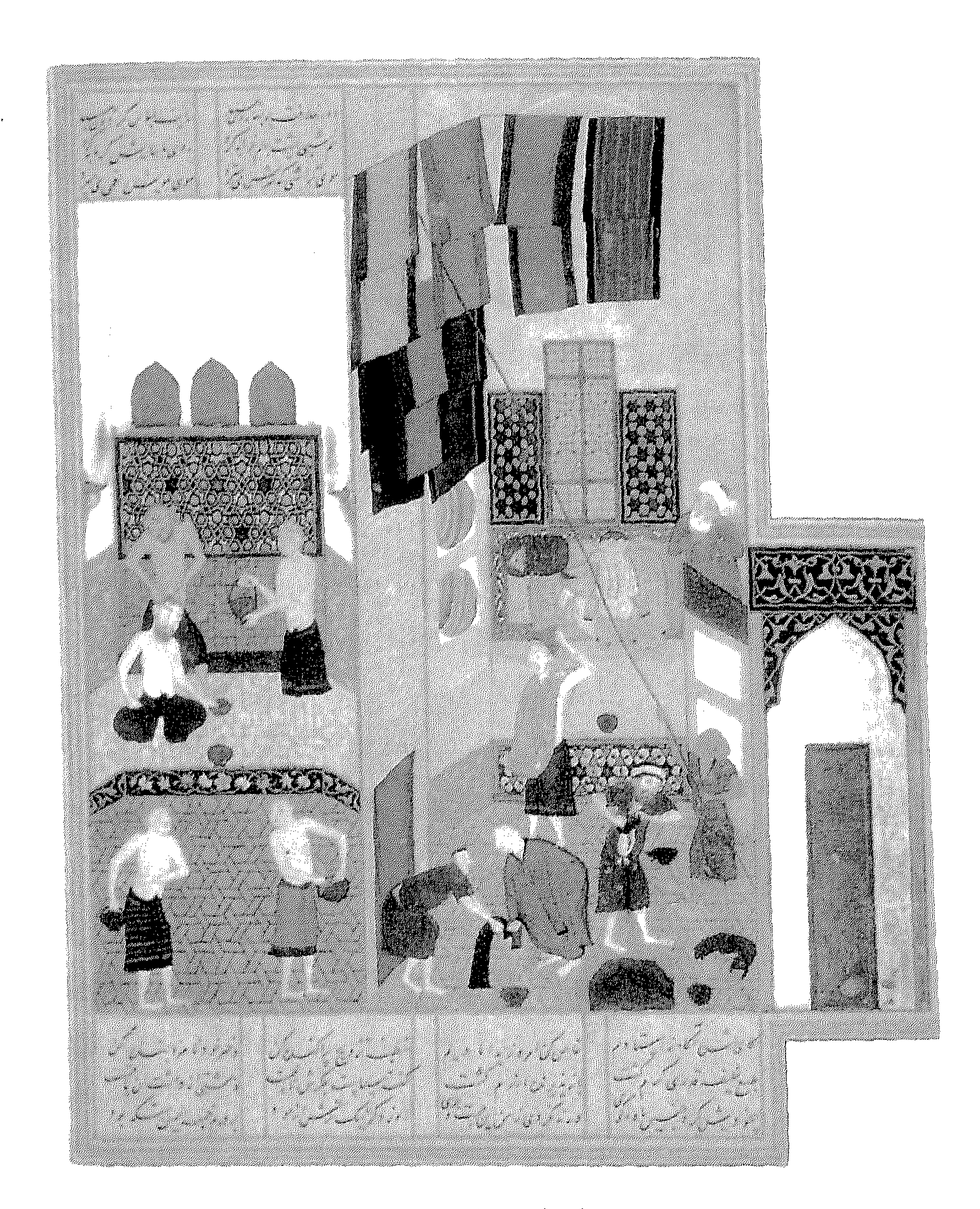
الشكل (٥٩)

بهزاد (؟) الغريق ذو اللحية، من «منطق الطير» للعطار، ١٤٨٦، متحف ميتروبوليتان، نيويورك، صندوق فليتشر، ١٩٦٣. يصور الرسم قصة رجل صالح مات بسبب لحيته. الصورة تعكس المقارنة بين القصة الحزينة في الأعلى والأمان في حياة العمل في الأسفل.



الشكل (٦٠)

بهزاد، طرد شحاذ من المسجد، من «بستان» سعدي، ١٤٨٨،
دار الكتب الوطنية، القاهرة. القصة مروية بأبسط عبارة في أسفل الصفحة.
وتبين بقية الرسم بدقة متناهية النشاطات المعتادة في المسجد.



الشكل (٦١)

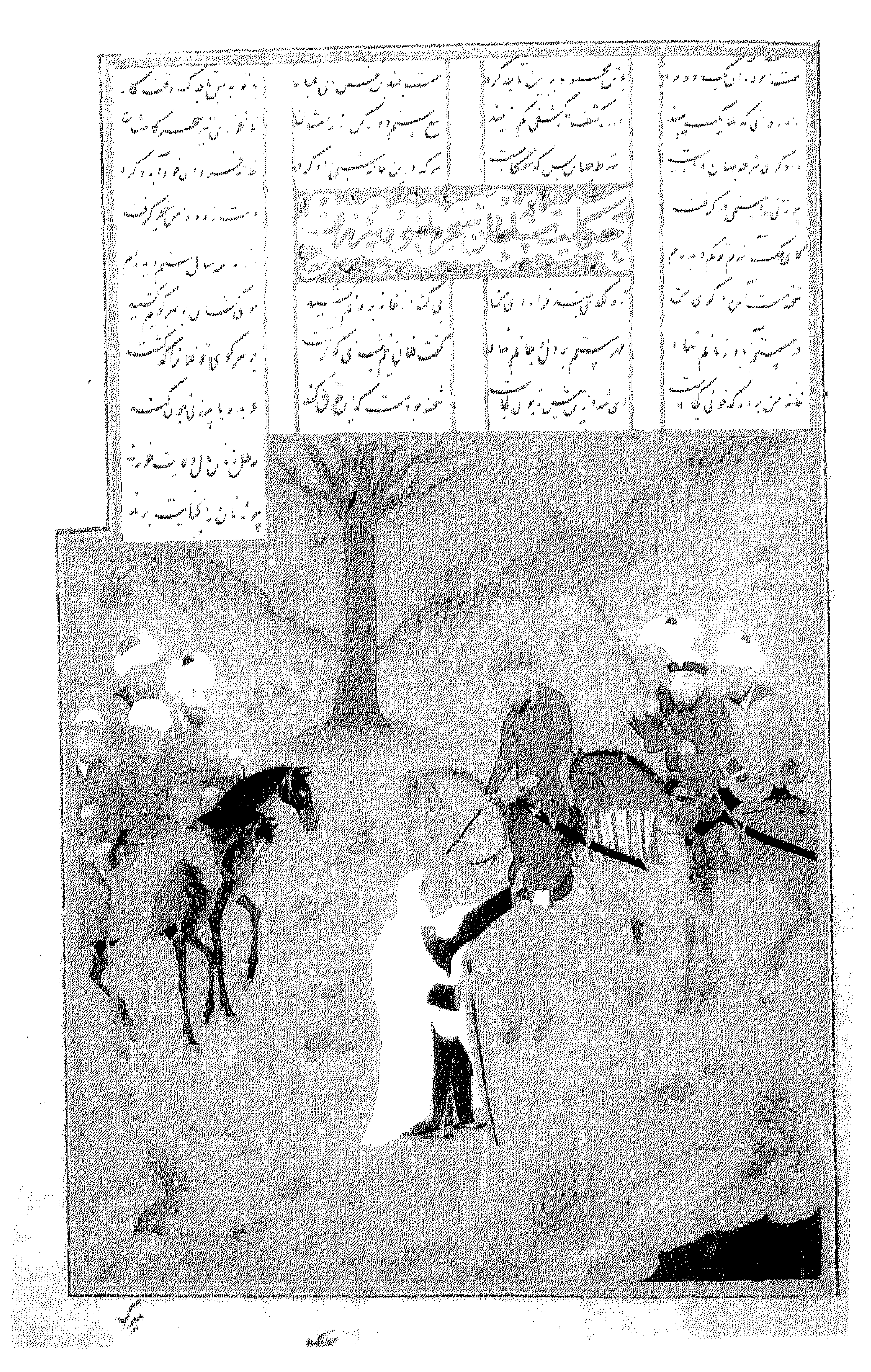
بهزاد (؟)، هارون الرشيد في الحمام، من «خماسي» نظامي، ١٤٩٤، المكتبة البريطانية، لندن. الخليفة يترك حتى تاجه فوق ملابسه، في هذا التصوير الفريد للمؤسسة الشائعة في حياة المدن.

نسخة بالتيمور من الـ«ظفرنامة» المنسوبة، ربما خطأ إلى بهزاد الشاب من رسم يمتد على صفحتين ويصور بناء مسجد سمرقند بأمر من تيمورلنك، وتمثل نقوشه كافة الأعمال التي تقوم في موقع بناء ضخم: رؤساء عمال صارمون وهم يصدرون أوامرهم ونجارون وعمال بناء يشتغلون بالمرمر لتحضير واجهة المسجد الكبير؛ ونحاتون منهمكون في عمل النقوش النافرة؛ وعمال يخلطون الملاط، أو يرفعون ألواح المرمر، أو يصعدون السلالم حاملين دلاء الملاط؛ وحصان يجر عربة ذات عجلتين مليئة بالحجارة أو المرمر الخام؛ بل وفيل يجر حجارة ضخمة. وهذه المنمنمة تحفل بالحركة، على العكس من عالم الأفكار الرئيسة العاطفية والغنائية الجامد. وللمرء أن يتخيل، لو كان هذا شريطاً مصوراً لفيلم، الحركات التي تسبق أو تعقب الصور. وفي صيغة أخرى يصور رسم بداية المخطوطة، وهو على صفحتين، أميراً وبلاطه؛ وقد عولجت صورة الأمير بما يضفي عليها فردية مميزة له، أما الحاشية في قصره فعلى الأرجح يمكن التعرف إليهم. وهكذا يتحول أسلوب الصورة إلى مشهد متحرك نابض بالحياة.

وتستمر الرسوم في مخطوطات ثلاث أخر بالأسلوب ذاته، إنما مع فارقين اثنين على قدر من الأهمية. وهي: مخطوطة«منطق الطير» للعطار، في متحف متروبوليتان بنيويورك، المؤرخة في عام ١٤٨٦ (الشكل٥٩)، ومخطوطة «بستان»سعدي، التي ترجع إلى عام ١٤٨٨، والمحفوظة في دار الكتب الوطنية في القاهرة (الشكل٦٠) ونسخة من ديوان نظامي، من عام ١٤٩٤، في المكتبة البريطانية. التكوينات تغدو هنا أشد تعقيداً، وبهزاد يبتدع بعض العلاقات المبتكرة بين الأشكال البشرية والفراغ الذي تتحرك فيه. إذ تغدو الأشكال الإنسانية أقل عدداً، والمنمنمات لا تشكو من الخلط والاضطراب. ويصور «مشهد الجنازة» و«الغرق» في مخطوطة العطار

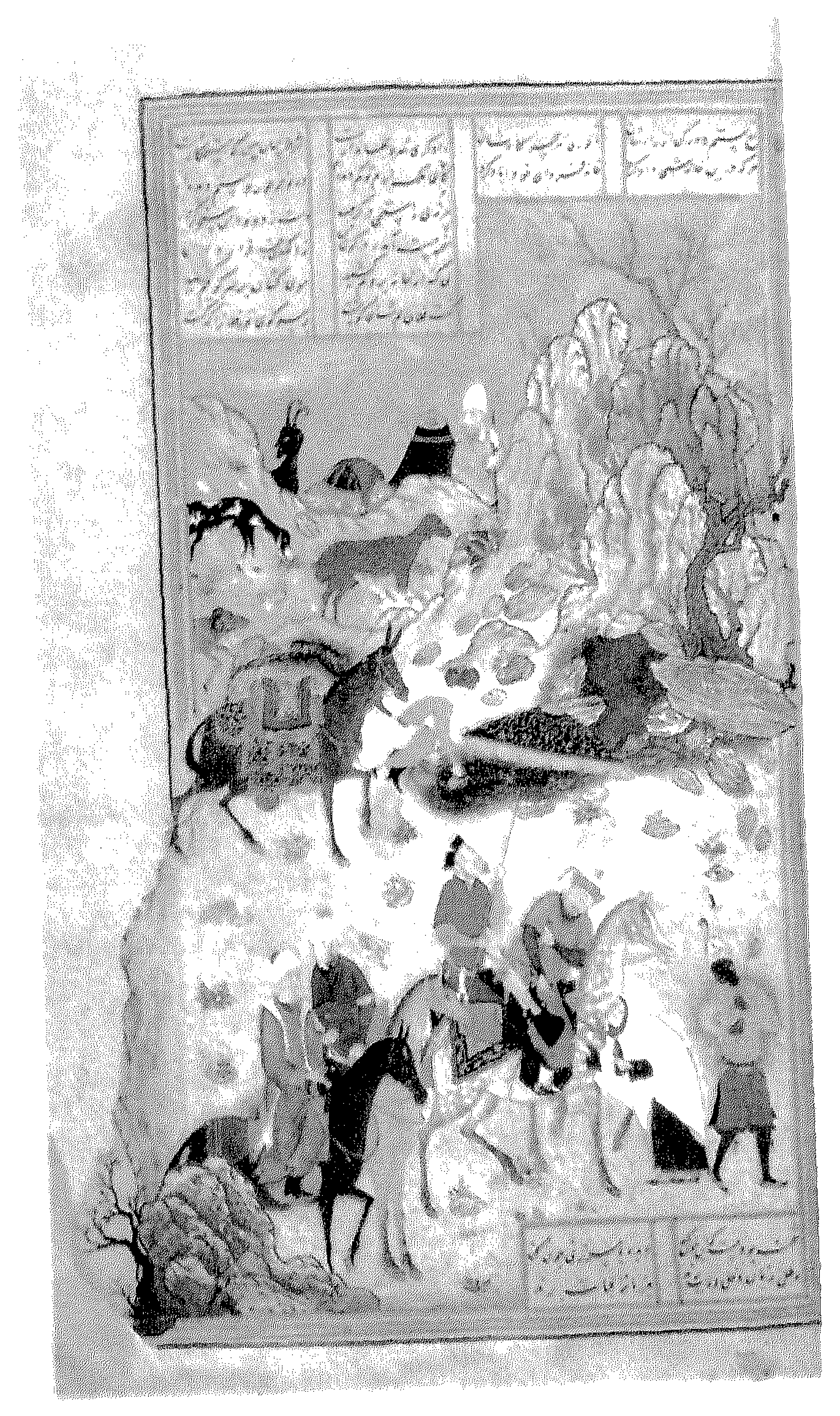
أشخاصاً مكانتهم الاجتماعية وأعمالهم واضحة، وإن لم تعين الصور ملامحهم. وتتسم صورة المقدمة في مخطوطة سعدي في القاهرة، والتي تمتد على صفحتين، بروعة الدقة في تصويرها كافة أعمال التحضير لوليمة عظيمة، بما في ذلك بعض الرجال الثملون، وفي أقصى زاوية، تحضير الشراب وحارس يحمل عصا يطرد بها شحاذاً يحاول التسلل إلى حفل الأمير. وفي المخطوطة ذاتها، قصة الدرويش الذي منع من دخول جامع خاص بالأعيان رسمت في إطار مسرحي تقليدي حيث يرى في داخله كل الأشخاص وفي مختلف الأوضاع، يبدون انفعالاً بالواقعة أو يستمرون بالقيام بواجباتهم في المسجد. وفي المنمنمة الشهيرة التي تصور [النبي] يوسف وهو يهرب من غواية زليخة، نجد أعراف التصوير الهندسي قد عدلت لتوحي بخواء القصر من الناس، دون ان تظهر ذلك فعلاً، والأبواب التي يجب أن يستخدمها لهروبه مغلقة.

وفي مخطوطة نظامي في المتحف البريطاني قصة الخليفة هارون الرشيد في الحمام، وهو موضوع لا ينتمي إلى الرومانسية أو البطولة في شيء (الشكل٦١). بل الحق أنه فرصة ذهبية لعرض كافة تفاصيل الحمام الشعبي، إذ حتى الخليفة ذاته يترك تاجه في خزانة الغرفة الداخلية. كذلك تصور هذه المنمنمة حالة نادرة من التباين بين الهندسة والإنسان. حيث يختلف تنظيم المكان كل الاختلاف عن المألوف؛ فقد حلت الجدران من الآجر الأحمر محل الجدران المزينة بالألوان الزاهية، ويظهر عمال الحمام في مآزرهم. وقصة انتحار النحات فرهاد، عاشق شيرين، حين يبلغه النبأ الكاذب بموت حبيبته الأميرة، هي دراسة لشكلين بشريين، العاشق الميت، الذي كفن جثمانه بالأسود والأزرق، رمز الحزن؛ والمشاهد المذهول، لعله الرسول الذي جاء بالخبر الفاجع، ينحني فوقه. وأدوات النحات مرمية حوله وصخور ضخمة تبرز في مقدمة المنمنمة، حيث يدور الحدث، بينما يقف وعلان



الشكل (٦٢)

بهزاد (؟)، سنجار والمرأة العجوز، من «خماسي» نظامي، حوالي ١٤٩٤، المكتبة البريطانية، لندن. صورة شائعة لعجوز تندد بالحاكم لظلمه؛ وهي تكاد تظهر دائماً في شكل كاريكاتوري.



الشكل (٦٣)

بهزاد (؟)، سنجار والمرأة العجوز، من «خماسي» نظامي، حوالي ١٤٩٠، المكتبة البريطانية، لندن. الموضوع ذاته لكن التصوير أشد تعقيداً أو تكلفاً، ويتضمن صورة شيطان غريب يترصد خلف المشهد الطبيعي.

وديعان يرقبان المشهد دون أن يشاركا فيما كان يدور. و«مأتم ابن سلام»، زوج ليلى هو مثال آخر على الحذق في ترتيب الأشكال البشرية، مفردة كانت أم في جماعة، الإيحاء بالموت بالكسوة ذات اللونين الأسود والأزرق، كما بالانفعال الذي يتجلى بإيماءات وتوضعات الأجسام. وفي المنمنمة التي تصور موقع بناء، وهو هنا قصر الخورنق الذي بلغ صيته حد الأسطورة يظهر عدد من الأشخاص وهم منهمكون في مختلف الأعمال، لكن تم ترتيبهم على نحو يوحي بسقوط الجميع، إن تعثر أحدهم على السلم، كما في أفلام الأخوة ماركس. إن تكوين المنمنمة يوحي بتسلسل زمني يحول الجهد المضني إلى كوميديا.

من اليسير أن نمضي في ذكر الأمثلة لنبين أن المصورين اكتشفوا أفكاراً رئيسة جديدة في الحياة اليومية، في النصف الثاني من القرن الخمس عشر، جعلت من الأفكار الرئيسة الكبرى في الملاحم والقصص العاطفية أحداثاً محتملة الوقوع في واقع الحياة، ولو جزئياً[٢٨]. ويمكننا أن نرى أحياناً في هذه الرسوم تعليقاً نقدياً حول المجتمع أو آراء في السلطة الإقطاعية، والتباين بين الأغنياء والفقراء، وبين المالكين والمعدمين (الشكل ٦٢،٦٣). بل إن المرء قد يجد محاولات لعرض الأسباب النفسية الكامنة وراء تصرفات البشر. لقد تجاوزنا مسرح الدمى، وإن لم يختف وضع المشهد الاعتباطي تماماً. وتظهر الظلال أحياناً في رسوم الأشخاص فتضفي عليها حجماً معيناً، ولكن من النادر أن نلمس أي إحساس بالعمق سواء في الطبيعة أو في البناء المعماري.

من الممكن بالتأكيد تفسير هذه المبتكرات بأنها تصدر عن تأثير الأدب على الفن كما جسده سعدي، إلا أن حقيقة وجود قرنين يفصلان بين بروز الجنس الأدبي وفن التصوير الذي يفترض بأنه يعكس أفكاره يجعل هذا

عرضة للشك. فلا ريب بأن شيئاً جديداً قد طرأ على ذوق وروح المجتمع الراقي الإيراني في هرات أو سمرقند اقتضى نوعاً من فن التصوير مختلفاً عن ذاك الذي كان شائعاً في الماضي. إلا أن الآلية الاجتماعية أو الفكرية التي لابد أنها أطلقت هذه الحركات الجديدة ما زالت مبهمة.

لقد استمرت تلك التجديدات التي أتى بها هذا النمط الواقعي ولم تنته مع انتهاء عهد التيموريين حوالي عام ١٥٠٠. بل على العكس من ذلك، إذ أنها اندمجت في روائع الأعمال التي ظهرت في القرن السادس عشر. وتشهد رسوم معينة في مخطوطة "كتاب الملوك" الذي وضعه شاه طهماسب على هذا القول، بما فيها من تفاصيل مذهلة، وبراعة الإيهام تقريباً، في الصور الضخمة التي تصور قصر الضحاك، أو مليئة بالدعابة، في صور التنانين المفزعة وهي مقيدة، أو بشكل أكثر نعومة في تصوير جلنار وأرد شير جنباً إلى جنب بجانب سرير الزواج. كذلك تصادف هذه التجديدات في الصور الكاريكاتورية لحاشية البلاط في مخطوطة نظامي(٢٩)، وسكارى حافظ في متحف فوغ للفنون بجامعة هارفارد، أو في التفاصيل الفاحشة أحياناً عند جامي في متحف فرير غاليري في واشنطن.

ولعل من الصواب ربط هذه المجموعة بالصور المنفصلة التي ظهرت في القرن الخامس عشر ثم هيمنت على فن التصوير الفارسي منذ القرن السادس عشر وما تلاه. فهناك مئات من الرسوم تصور شباناً وشابات، وأحياناً كهولاً يتأملون أو ربما أتعبتهم الأيام، كل بمفرده أحياناً، أو في جماعات من اثنين، ولكن نادراً ما يكونوا ثلاثة يتنادمون على كأس، أو عشاقاً يتعانقون، وما شئتم من الأعمال المختلفة. وقد يرى المرء أن هذه الرسوم الشخصية (بورتريه) المفترضة نتيجة منطقية لنمط واقعي في فن التصوير. فإذا سلمنا بذلك لكان حرياً بنا أن نقول أن النزوع إلى التنوع في



الشكل (٦٤)

القلم الأسود، ترحال أميرة، منتصف القرن الخامس عشر، طوب كابي سراي، اسطنبول. مشهد البراز المبتذل في هذه الصورة هو تناقض فاضح ومعظم التصوير الفارسي، لكن أسلوب الرسم قوي جداً.

تصوير الموضوعات، وخاصة الأشخاص، كان حرياً به أن يؤدي إلى ابتكار جنس جديد، الصورة المستقلة، بذات الحجم الذي تحتله المنمنمات في الكتاب وتكرس لصور أشخاص بعينهم. فمن هؤلاء الناس؟ لا ريب في أنه كانت هناك رسوم شخصية حقيقية، مثل تلك الرسوم لبهزاد ورضائي عباسي وهما يرسمان، أو صورة شاه عباس الذي تميز بشاربيه الجميلين. على أن معظمهم مجهولون لدينا، ويشق علينا أكثر أن نجزم إن كانوا أنماطاً من أشخاص الدرويش، الشاب المتأنق، الشابة الأنيقة، محظية الأمير، العاشق، المحبوبة- يجسدون فئات اجتماعية معروفة أو مجرد تدريبات يقوم بها فنانون- شأنهن في هذا شأن معاصريهم في أوروبا - يستعرضون مواهبهم برسم صور أشخاص ليقتنيها عشاق الفن ويضعونها بين مجموعاتهم. فهل هي تمارين مدرسية أم صور منتزعة من المجتمع؟ الإجابة هنا، مرة أخرى،

غير واضحة، سوى أن ثمة نماذج عديدة من رسوم القرن السابع عشر تبين بجلاء أن النزعة الواقعية استمرت بالاضطلاع بدور في هذا، ففي رسم شهير، محفوظ في متحف بوسطن للفنون الجميلة، قامت معصومة فرهاد مؤخراً بدراسته، كتب الفنان معين مصور حول طرف رسمه الذي يصور أسداً يهاجم صبياً أن هذه الواقعة حدثت في أصفهان، وقد قام برسمها وهو يجلس بجانب موقد بسبب شدة البرودة.

وهناك إشارات تعود إلى النصف الثاني من القرن الخامس عشر إلى مصورين وجدوا إلهامهم في الطبيعة أو بملاحظة الناس والأشياء مباشرة، حتى دون قصد، إلا أن هذه الحالات قليلة والنماذج التي بلغتنا قلما حظيت بالإعجاب، كأنما مثل هذا التوسل بالرؤية المباشرة علامة تنم عن الضعف أو الافتقار للكفاءة. وفي القرن السابع عشر كان معين مصور يزهو بنفسه، من جهة أخرى، لاكتشافه موضوعاته في الشارع. كذلك كان تصوير الأزياء الأوروبية التي يرتديها الشباب، وصورة حامل القوس المدعو نشمي في متحف آرثر إم. ساكلر، ورأسه المرسوم بشكل كاريكاتوري، محشوراً في قبعة من الفراء، وهو يدخن النارجيلة المزينة بصورة تمثل راهباً من الفرنسيسكان، تنم قطعاً عن هزء قاس من عالم في حال من الانحطاط الاقتصادي والاجتماعي والعسكري. ويبدو أن المصورين قد عرفوا كيف يظهرون التحولات والضعف مما فاتت المصادر المدونة ملاحظته.

أما وقد قلنا ما قلناه، فنضيف أنه ما زال صحيحاً أن النمط الواقعي إنما يتجلى في الموضوعات التي طرقها فن التصوير أكثر مما يتجلى في أشكاله. ولا ريب بأنه كانت هنالك محاولات للتصوير وفق قواعد المنظور وهيكليات الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة كما تتلقاها العين، أو أشجار مضاءة بمصدر نور خفي، ولكن ليس لهذه إلا نماذج نادرة، والتعبير عن الواقعية يقتصر عادة

على التلاعب الحاذق بالأشكال المسرحية ذاتها وما يجده المرء من أشكال ذات بُعدين في الملحمة وخاصة في الشعر الغنائي.

وأخيراً يجدر بنا أن نذكر ثانية الصور الرائعة التي تنسب إلى "القلم الأسود"اللغز (الأشكال٢٤-٢٦،٦٤) فهذه الصور تضم موضوعات من الطبيعة، ككل المشاهد التي تصور مضارب البدو أو أشخاصاً ينتمون إلى جماعات إثنية أو اجتماعية مختلفة (وإن لم نستطيع تحديدها)، وأسلوب تصوير يتسم بتكوين معقد، بكل أشكال المحاولات في توزيع الأشخاص والحيوانات والفراغ، وإصرار على التصوير الحسي كاملاً، والمنفر أحياناً، لأشكال الموضوعات الإنسانية. وهذه الصور وبيئتها وإن كانت تنتمي إلى النمط الواقعي في فن التصوير الفارسي؛ فإنها لم تنل إلا القليل من الفهم ليتم ربطها بسهولة بالاتجاهات الرئيسة في هذا الفن.

الزخرفة

درجت العادة عند دراسة فنون الماضي على دراسة فن التصوير بوصفه فن تصوير للأشكال، حيث يتيح لنا اكتشاف عوالم أخرى غير عالمه الخاص أو يترجم إلى شكل بصري أفكاراً رئيسة، أو موضوعات، أو مثل، أو عقائد، قائمة بمعزل عنه. على أن هذا جانب واحد وحسب من جوانب التصوير، وحتى ولو كان اشدها غنى فإنه ليس أكثرها شيوعاً. وفي كافة التقاليد الفنية في العالم هناك دائماً رسم زخرفي يحول سطوح الجدران والثياب والأدوات إلى غير ما هي عليه لا لغرض سوى إبراز طبيعة السطح الذي يحملها. أما في حالة فن التصوير الفارسي فهناك عاملان إضافيان أكسبا الزخرفة أهمية خاصة. والعامل الأول هو غياب فن تصوير للجمهور

عموماً ولكل ما يتصل بالدين، بصورة مباشرة أو غير مباشرة. أما العامل الآخر، وهو في بعضه نتيجة العامل الأول، فيتمثل في أن فن التصوير الذي شغلنا كان حكراً على نخبة صغيرة ويصعب على الجماعات إدراكه وتذوقه بسبب من انشغاله بفن تصوير الكتاب. فلقد كانت معرفة هذا الفن دائماً تقريباً ممارسة تتم في عزلة عن الناس. أما الزخرفة، بالمقابل، فتتم على سطوح واسعة، ويمكن أن يصادفها المرء في أي مكان، ويراها كل الناس.

ومثل هذه المجموعات الزخرفية نراها تزين المعابد والأضرحة، من قبور خارقان[٣٠] إلى غازورغاه في ضواحي هرات[٣١]، أو القصور والبيوت الخاصة في نيسابور في القرن الحادي عشر[٣٢] وأصفهان في القرن السادس عشر[٣٣]. وتكشف دراسة هذه اللوحات الزخرفية، ذات الخطوط الهندسية أحياناً، والأشكال النباتية في أكثر الأحيان، عن صور حيوانات أو عناصر هندسية ذات قابلية للتفسير الأيقونوغرافي، لكن هذه الدراسة، ما تزال في بداية عهدها، ويعقد من أمرها ما خلفته قرون من الترميم والصيانة من مشكلات. ويزيد من المعضلة أن دراسة الرسوم الجدارية والزخرفة تفتقر للأسس النظرية اللازمة للمنهج كالتي يتمتع بها فن تصوير الإنسان والحيوان، خاصة في المخطوطات.

وحري بالمرء أن يضيف أن المخطوطات، سواء كانت مصورة أم خالية من الرسوم، كثيراً ما تحتوي على تزويقات وزخارف من كل لون. وهذه الرسوم تُصادف في الصفحات الأولى، صفحة العنوان والتذييل (Sarlauh)، مع الشمسية وهي ميدالية كبيرة على أرضية ذهبية أو زرقاء وأشعة ذات لون أزرق أو ذهبي ورسوم هندسية أو نباتية على الطراز العربي (أرابيسك). وغالباً ما تكون عبارات الإهداء أو العناوين مدونة


بالذهب أو الحروف البيضاء، وتقوم عادة على أرضية زرقاء. ويزين متن الصفحة بأساليب شديدة الإتقان، خاصة منذ القرن الخامس عشر وما بعده. ونصادف أحياناً صفحات المخطوط ممثلة برسوم عشرت الزهور والورود، كما في مخطوطة جامي المحفوظة في متحف فرير للفنون(٣٤)

ويبدو أن هذا الرسم الزخرفي، من القليل الذي بلغنا، مرتبط بأساليب زخرفية أخرى اختصت بها إيران: الخشب، والجص، والخزف المزخرف التي تؤدي وظيفتا الزخرفة والموضوع. على أن هذا قطعاً استنتاج أولي، وليس قاطعاً. ورسوم أغصان الأشجار، والورود، والتكوينات النباتية التي يصادفها المرء في الألبومات توحي بأنه كان للزخرفة دور يتجاوز مساحات الفراغ الواسعة الحرة، إن قليلاً أو كثيراً. ولكن الدور الذي اضطلعت به الزخرفة في الذوق الشخصي عند عشاق الفن بدءاً من القرن الخامس عشر وما بعده ما زال يفتقر للتحديد.

ثمة نتيجتان لهذه النظرات السريعة في الأفكار الرئيسة البارزة في فن التصوير الفارسي. والأولى لا تؤدي دوراً واحداً. فالتاريخ والدين والحيوانات مراتب ايقونوغرافية حصراً تقريباً لموضوعات معينة مرجعها عادة نصوص متوفرة. ويمكن تمييز الصور في هذه المجموعات بيسر عن بقية الرسوم، نظراً لأنها تكرر نفسها، وعدد من الأشكال النمطية – أسد وثور، بوم وغراب، هالة من النور. معراج محمد [ﷺ]، مشهد أولي إضافي في تنظيم المعارك أو تقلد منصب – مستمدة منها وتجدها في كل مكان. أما الملحمة والشاعرية الغنائية والعاطفية والواقعية فتضم، على النقيض من ذلك، موضوعات غالباً ما تنتقل من جنس إلى آخر– مثلاً بهرام غور وآزاد – ومن جهة أخرى تشمل أسلوباً في تكوين الصور يمكن التحكم به ليلائم أي

موضوع. إن هذا الحضور المزدوج- كموضوع أو كنسق لوني أو كصيغة- هو ما يكسب أعظم المنمنمات الفارسية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر طابعاً بالغ الخصوصية. ففي كل منمنمة في تلك الحقبة يرسخ التوازن نفسه بين موضوع محدد ونسق لوني أو أكثر، وهو عادة منسجم ومنسق لإمتاع الناظر. وعلاوة على ذلك أضيفت الزخرفة إلى هذا التآزر بين الموضوع واللون، وفي بعض الأحيان فإن التزويق الأنيق للهوامش يغير هيئة الصفحة وأحياناً يفرض هندستها أو ألوانها على الصورة كلها. وهكذا تضطلع الزخرفة بدور أساسي في التوسط الذي يسهل بلوغ الصورة بإرساء الأشكال المجاورة والسيطرة على السطوح. وإذن هناك شبكة معقدة من الأفكار الرئيسة من مختلف الأنواع تكسب المنمنمات الفارسية مالها من أصالة قوية وقيمة جمالية.

أما الاستنتاج الآخر فيتخذ شكل دعوة لالتزام الحذر. فالمراتب والتعليقات المعروضة ههنا ما هي إلا محاولة أولية لتمهيد الطريق عبر جمع هائل من الصور، الأغلبية العظمى منها لم يقيض لها أن تدرس إطلاقاً وقدر كبير منها لم يقدر لها حتى النشر. ولسوف يعتمد الانتفاع بها على ما سوف يكون شأننا معها. إن كل تصنيف يفرض المجازفة بمواجهة البينة على أن هذه الأعمال تنطوي على أخطاء وتقود إليها. ولكنه من الصعوبة بمكان، من ناحية أخرى، فهم صورة أو مخطوطة مستقلة بذاتها دون امتلاك فهم أولي للمراتب التي تنتمي إليها. وما يلزم الآن هو توازن دينامي يتيح لنا تعديل هذه المراتب أو تشذيبها أو التخلي عنها مع ازدياد معرفتنا.



الفصل الخامس

نحو علم جمال فن التصوير الفارسي



تفصيل من الشكل ٦٣

لقد كان للمصطلح «علم الجمال» اسماً وصفة، معان مختلفة كثيرة منذ أرسطو، إلى أن قام «كانت» في زمننا بوضع أسسه الفلسفية. وفي هذا الفصل نستخدم الكلمة بمعنيين، الأول بسيط نسبياً وهو التعبير الشكلي باللغة البصرية التي تميز فن التصوير الفارسي الذي يمكن تحديد عناصره الرئيسة؛ إنه يتعلق بعلم جمال موضوعي، وهو على الأقل علم جمال نظري، يمكن عرض خصائصه بالنسبة لكل فترة ولكل عمل فني. أما المعنى الآخر فهو من نواح عديدة أكثر ذاتية وهذا ما يجعله أقل انصياعاً للقواعد العامة؛ إذ أنه يتصل بالآراء التي أتى بها معاصرو هذا الفن، والإعجاب والتقدير،سواء كان نقدياً أم غير نقدي، على النحو الملائم لزماننا. وهذه موضوعات قلما جرى تناولها فيما يتصل بفن التصوير الفارسي. ويمكن اعتبار الصفحات التالية محاولة أولى للتأمل بقصد الحث على تناول الموضوع بالنقاش العميق. وإن وجهات النظر المطروحة هنا سوف تتطور في نهاية المطاف مع ازدياد معرفتنا بالمصادر وحين تزداد التحليلات التي أملاها ذوق عصرنا التفاتاً إلى فن التصوير الفارسي

ليس من المعقول أن نتوقع من مذهب واحد في علم الجمال أن يصلح لفن التصوير الفارسي كله، أن يصدق على اللوحات الجدارية الصغدية كما على لوحات التصوير الشخصية (البورترية). وإن محاولة صياغة علم جمال من هذا القبيل تتطلب تعميمات لا يقبل بها العقل أو تعريفاً مشوهاً أو خاطئاً لسمات إثنية أو قومية، إن وجدت. ذلك أن تاريخ فن التصوير هذا وتنوع الأفكار الرئيسة فيه يقتضي أساليب مختلفة باختلاف الحقب أو مقصورة على موضوعات معينة. على انه من الثابت الجلي، عندما يقتصر البحث على المنمنمات والرسومات المستقلة التي عرفت في القرن الثالث عشر وما بعده، أن هذه الأعمال تحمل طابعاً مشتركاً يفصلها عن التقاليد الأخرى في تصوير

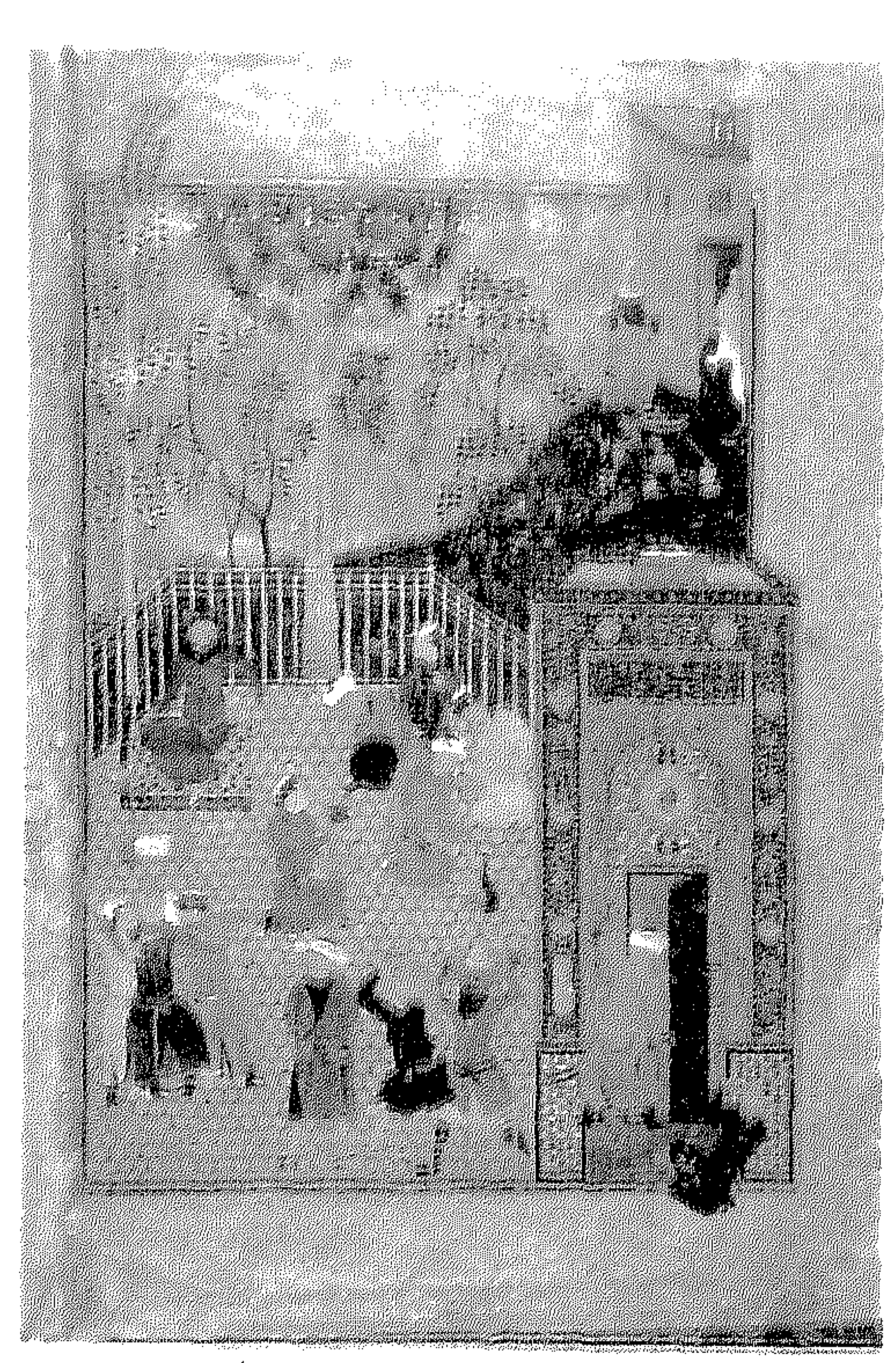
الأشكال البشرية. وستحاول الملاحظات التالية توضيح هذا الطابع المميز لفن التصوير الفارسي، لتفسير بعض أسباب ذلك واقتراح اتجاهات يمكن أن يتخذها البحث لتعميق فهمنا له.

إننا نستطيع قطعاً اكتشاف عناصر كثيرة من فن التصوير الصيني تسربت إلى فن التصوير الفارسي. وهذه العناصر تتضمن معظم الأعراف المستخدمة في تصوير الطبيعة والأشجار والورود، وحيوانات معينة كذلك، على الأقل كما بدت أولاً. ويلوح أن العديد من هذه الأعراف وردت من فن التصوير الذي كان سائداً في عهد أسرة تانغ، أي قبل عدة قرون من ظهورها في الفن الإيراني، بينما خصائص التصوير المغولي في عهد أسرتي يوان وسونغ، وهما معاصرتان للعصور الوسطى في إيران، أقل حضوراً في التصوير الفارسي. ومن المحتمل أن العناصر الصينية في التصوير الفارسي تنتمي إلى فن إقليمي قديم كانت تختص به المقاطعات الشمالية الغربية ثم اندثر في الصين ذاتها، إلا أنه استمر بين السكان الصغد في تلك الأقاليم. وهذا موضوع جدير بالدراسة التفصيلية. كما أن التصوير الفارسي يدين لفن التصوير الصيني، ، ببعض الأعراف التي أخذها عنه في تصوير فتيان ونساء ذوي قامات نحيلة في أردية طويلة، ووجوه بيضاوية بارزة على أجسام مسطحة. وهذه الموضوعات والأعراف الصينية الأصيلة تظهر في موجتين، إحداهما تتصل بالرشيدية في القرن الثالث عشر والأخرى استمرت طوال القرن الخامس عشر، حين كان تبادل السفراء والهدايا، والأدوات والبشر، مستمراً لا ينقطع.

وإننا نعلم من الطرف والحكايات المتداولة في الأدب (وهذا جانب سوف نعود إليه) بأسطورة ثروة الصين وغناها، وجمال الأميرات الصينيات، وروعة التصوير الصيني. بيد أن فن التصوير الفارسي ليس تقمصاً للصيني،

وإن كان المرء يشير إليه أحياناً على أنه فن «شرقي». بل إنه من العجب ألا يظهر شيء من السمات الأبرز لفن التصوير الذي اتسم بنزعة ثقافية في حقبة السونغ، من أناقة وسمو المناظر الطبيعية أو المساحات التي تبرز وتختفي في اللانهاية، في فن إيران. والاستثناء الوحيد لهذا التعميم نقع عليه في ألبومات الرسومات المحفوظة في اسطنبول وبرلين حيث يلتبس أمر بعض الصور بين إيرانية أو صينية على حد سواء، بينما الرسومات الأخرى من الواضح أنها تمارين في استخدام الرسوم الصينية. بل ولقد جرى نقل الموضوعات الكبرى في فن التصوير الصيني التقليدي وتبنيها، مثل رحلة الأميرة وين تشي إلى آسيا الوسطى لتتزوج أحد الملوك هناك والتي أصبح حنينها إلى موطنها الأصلي موضوع قصائد كثيرة. ومن العجب أن هذه القصة وما أخرجته من أعمال أدبية تعتبر إضافات غزيرة زادت في مجد الصين قد تبناها العالم الإيراني، على الأرجح في آسيا الوسطى في القرن السادس عشر. ولقد افتتحت الدراسات الأولى في العلاقات بين إيران والصين حقلاً ما يزال ينتظر مؤرخاً[١].

وحين يلتفت المرء إلى مسألة العلاقات بين فن التصوير الفارسي والغرب المسيحي تغدو الأمور مختلفة تماماً. فلا ريب أن انتقالاً للرسوم قد تم في مطلع القرن الرابع عشر، بين الرسوم في كتاب رشيد الدين[٢] «جامع التواريخ»، ثم في النصف الثاني من القرن السابع عشر. وبين هذين التاريخين يصادف المرء بعض الأمور المثيرة للاهتمام (الشكل ٦٥،٦٦). ومن ذلك مثلاً الشبه بين تفاصيل معينة في مخطوطة ديموت «كتاب الملوك» التي تعود إلى عام ١٣٣٦ وفن التصوير الإيطالي والبلقاني في الفترة ذاتها. وهناك نماذج من أعمال تعود إلى بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط في فن التصوير تحمل تواقيع مصورين فرس، مثل الكأس الروماني الشهير في متحف نابولي،والمعروف باسم «طاسة فارنيسه»، ولها صورة طبق الأصل





الشكل (٦٥-٦٦)

بهزاد، وليمة ملكية، من ديوان سعدي، دار الكتب الوطنية، القاهرة. صفحتان في مقدمة الديوان، مجموعة رسوم من مشهد في أحد القصور وتتضمن بعض التركيبات غير المألوفة.

في ألبوم برلين تحمل توقيع محمد الخيام[٣]. كذلك من المحتمل أن تكون الرسوم المتأخرة في قصص الأنبياء قد تأثرت بطيف واسع من الصور التي تدور حول هذه القصص المستمدة من مختلف الفنون المسيحية.

إلا أن العلاقات بين فن التصوير الفارسي والفن في البلدان المسيحية أشد مدعاة للاهتمام وأعصى على التحديد حين يتفحصهما المرء على مستوى البنية وليس على مستوى الأشكال. ونحن في كلتا الحالتين نتناول رسوماً مقيدة بنصوص، ورعاية أرستقراطية، وخاصة في القرن الخامس عشر، حولت الكتب الدينية إلى صور بهيجة أشد البهجة عن حياة الأمراء اليومية

حولت الكتب الدينية إلى صور بهيجة أشد البهجة عن حياة الأمراء اليومية والعالم من حولهم، كما فعل دوقات بورغندي أو شارل دانجو. وعلى هذا النهج ذاته حول التيموريون والصفويون الموضوعات الكلاسيكية في الأدب الفارسي إلى رؤى في الحياة والنشاطات التي تقوم في البلاط؛ والتناظر في هذا بين الحالتين يستلفت النظر. ونصادف هذا الهوى ذاته بالتفاصيل الدقيقة واللون الباهر في مخطوط الساعات الغنية «Tres Riches Heures» لدوق بيري والمخطوطات العظيمة التي حوت أشعار نظامي في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر. ولا يرجح أن يكون لأي من العالمين تأثير على الآخر، ولكن يمكن أن نرى توازياً في بنى أرستقراطية إقطاعية، تحاول أن تجد في سمو فن خاص بها واستغلاله في كسب الصيت أو تحقيق المتعة، طريقاً لإثبات ذاتها وإكساب سلطانها شرعية - ولو أمام نفسها وحسب.

إن هذا الموضوع يقتضي مزيداً من التأمل أكثر مما يسمح به المجال هنا، إلا أنه يعرض فيما تقدم أول مبدأ في جماليات فن التصوير الفارسي. إنه فن، في معظم نماذجه المحفوظة، يختص بالكتاب، مع كافة أشكال القيود التي سنعود لتناولها لاحقاً. وهو فن خاص بمعنى أن صوره لم تكن متاحة للنظر وبالتالي لا يمكن أن يتذوقه أكثر من شخص واحد في حينه. بل إن أضخم المخطوطات مثل مخطوط «كتاب الملوك» «لشاه طهماسب» لم يكن متاحاً الاطلاع عليها لجماعة إلا بصعوبة. وإذا كان الأمر كذلك فحري بالمرء أن يتساءل إن كان من المشروع تفحص هذه الصور، كما فعل العديد من الباحثين، بغرض اكتشاف ما في تكويناتها أو اختيار موضوعاتها من تعبير عن عقائد سياسية وانعكاس للأحداث أو آراء المعاصرين مما كان

دائماً مقتصراً على بيئة محدودة جداً. وقد يذهب المرء إلى القول عوضاً عن ذلك أن رعاية الأمير للكتب الجميلة إنما كانت إحدى وسائله لبلوغ الشهرة. فكان يحرص على أن يكون لديه جمع من الفنيين والاختصاصيين لصنع الكتب وحفظها. وكانت الكتب تصحبه أينما ذهب، في حله أو ترحاله، لأن المخطوطات كانت كالثياب الجميلة من بين ما يُهدى للسفراء الذين يأتون من قريب أو بعيد، أو للأهل أو أفرد الحاشية ممن يريد استمالتهم أو مكافأتهم. وكان قلة من الأمراء يقرؤون أو حتى ينظرون في الكتب، إلا أنهم كانوا يحرصون على أن يكون بين ممتلكاتهم هذه «الخزانات» التي كثيراً ما تتحدث عنها مصادر الأخبار. وإذا كانت الكتب تعتبر من السلع فإن تفاصيل الموضوعات المصورة لا تهم إلا قليلاً، لكن أشد الأهمية كانت تولى لفخامة الصور وشهرة المصورين والمذهبين والخطاطين ممن عملوا في صنع المخطوط. وفي هذا الإطار الثقافي نستطيع أن نفهم نشوء الألبومات والمنتخبات، إذ أن تلك المجموعات من الأعمال المدونة أو المصورة، كانت تنتقى وفق الذوق الخاص أو لمتعة نصير للفنون والآداب من أصحاب الجاه والسلطان، وتركز على القيمة الحقيقية للكتاب كشيء وليس بالضرورة على النص أو الموضوع. وفي مناخ كهذا، يكون تجسيد الاعتبارات العقائدية والملاحظات الفردية كذلك غير مجد وبلا طائل. بيد أن بوسع المرء أن يذهب عكس ذلك فيقول أن هذا الإطار من الخصوصية، أو لعلي أقول الإطار الخفي تقريباً، الذي تمت فيه الرسومات الفارسية أتاح قدراً عظيماً من حرية التعبير، ووجد بفضل مطامح الأمراء والملاحظة الساخرة عند المصورين أرضاً خصبة تعتبر محرمة في فن موجه للعامة يعرض على نطاق واسع.

لعل المرء يجد في هذا مفارقة، أي أن يكون لفن ما جانبان مختلفان: أن يكون من جهة مجرد عنصر ثانوي للأمير النصير الذي يرى في وجوده وليس في أشكاله التعبير عن مكانته وقدره، وأن يكون من جهة أخرى أداة لنقل كافة الأفكار والملاحظات التي يشق أحياناً شرحها بالكلمة المدونة ولا تكون جلية فوراً للناظر. ونقع على مثال طريف لهذا الإمكانات في حدث يكاد يكون مجهولاً في سياق الدعاية البريطانية في إيران إبان الحرب العالمية الثانية. فقد قدم أحدهم منمنمة ممتازة على النهج الفارسي تصور صراعاً بين ستة أبطال، على أنه لو أمعن المرء النظر في وجوه هؤلاء الأبطال لتبين له أنهم تشرشل وروزفلت وستالين يصرعون هتلر وموسوليني وتيتو. وموضوعي هنا ليس اللعبة الاستشراقية التي أتت بهذه الصور، بل ولست أدري إن كانت هذه المنمنمة قد جرى تداولها خلال الحرب. وما هو مثير للاهتمام أن تفاصيل الوجوه المستبدلة تفوت انتباه الناظر بسهولة، إذ سيرى عندئذ ما يبدو من كل ناحية أخرى منمنمة فارسية(٤).

إن المفارقة في الاقتصاد السياسي للفنون ليس، كما سوف نرى لاحقاً، المفارقة الوحيدة التي تعترض المرء في فهم الفن الفارسي. فالثنائية التي ينطوي عليها هذا الفن بين وظيفة اجتماعية محدودة وحرية تعبير كامنة غير محدودة تتيح لنا تحديد مجالين واسعين يمكننا أن نبدأ فيهما بتطوير علم جمال لفن التصوير الفارسي. وأول هذين المجالين هو إطار القيود بالمعنى الذي ينسب إلى ايغور سترافنسكي وأندريه جيد، وأعتقد لبضعة سواهم: «الفن يعيش بالقيود ويموت بالحرية». فما هي الحدود والقدرات التي حكمت الأشكال التي اتخذها التصوير الفارسي؟ أما المجال الآخر فهو مجال القيم التي تنسب أو يمكن نسبتها إلى أشكال فن التصوير هذا. فماذا يمكن المرء قوله في هذه القيم في زمانها، وفي زماننا نحن أيضاً؟

القيود

ثمة عدة أنماط من القيود يمكن تمييزها، تختلف من حيث أهميتها وثقلها. ولسوف أذكر هنا أربعة، وهي بالتأكيد بعض ما يذكر وليس كله.

هناك أولاً القيد العملي وهو ناشيء عن صعوبة الوصول إلى الأعمال الفنية والاطلاع عليها وبالتالي المعرفة المحدودة التي كان بوسع نصيري الفنون والمصورين أن يحصلوها عما كان قبلهم من الأعمال وما يجري في مناطق أخرى في أيامهم. إنه من الصعب أن نتخيل، اليوم، عالماً من الفنون ليس فيه معارض أو متاحف أو إعلانات في الصحف، أو دعاية أو كتب لا تحتوي لوحات مصورة، وبالتالي بلا تعبير عن رأي وأحكام مقصودة أو عارضة-عالم تكون فيه خصوصاً بضع شذرات عتيقة من النتاج الفني نموذجاً يحتذى أو مصدر إلهام. إننا بعيدون حقاً عن ايطاليا أو بلاد الفلاندر في القرون ذاتها، بل في الواقع عن أوروبا الغربية كلها حيث كان تزيين الكتب مرتبط ارتباطاً وثيقاً برسوم جدارية قائمة على العموم في أماكن عامة. وكانت جولات الدراسة جزءاً من تكوين الفنانين والحرفيين، بدءاً من القرن الثاني عشر وما بعد، فأتاحت لهم قدراً من الاطلاع على أعمال الماضي.

كان تأهيل المصور الفارسي يجري في الورشة المرتبطة بالبلاط، ويحتمل لدينا أن أغلبية الفنانين يتحدرون من أسر من الفنانين أو الحرفيين، وإن كان يصعب الجزم بذلك بالدليل. وهكذا وجدنا أن المصور مير سعيد علي الذي انتهى إلى الاستقرار في الهند، كان ابن مير مصور، المصور الشهير في البلاط الصفوي. ولسنا نقع على أشخاص يبدو أنهم تكونوا، جزئياً

على الأقل، في وسط غير وسط «الكتابخانة». ولقد علمنا أن المصورين سياوش ورضائي عباسي كانا يترددان على حلبات المصارعة وأماكن ذات سمعة مشبوهة، إلا أن كون هذه العادات ورد ذكرها في مصادر مدونة ربما عنى أنهما كانا استثناء للقاعدة. ولقد كان من الممكن للمصورين القيام برحلات، إلا أن ذلك يعتمد على طيب خاطر الأمير. ولا بد أن الاطلاع على الرسوم التي ينتجها مصورون آخرون أو تاريخ فن التصوير كان يقتصر، على كل حال، على نماذج محدودة تراكمت صدفة أو على عمل في خزانة في بلاطات الأمراء. وكان أحد وظائف الالبومات والمجموعات حقاً جمع كافة أشكال الأعمال الفنية لتكون نماذج يقتدي بها الفنانون. ولا ريب بأن من بين أكداس الصور المجموعة في ألبومات في اسطنبول وبرلين مخططات لرسومات أو تجارب تحضيرية. وبوسع المرء أن يرى في بعض الحالات كيف نسخت بعض الرسوم على الورق عن نماذج قديمة أو منسوبة إلى معلمين عظام. ويمكن للمرء أن يكتشف الخطوات الأولى لقيام سوق فني، تعرض فيه رسومات وضعت للبيع على الأرجح، في القرن السابع عشر، ولكن لا يرجح إن كان ذلك قبله.

وجدير بالذكر، على كل حال، أن وصفاً لأقسام: «الكتابخانة» التيمورية تضمن معرضاً للرسوم واللوحات الفنية(٥)، إذا كان هذا معنى كلمة «صورتخانة» في عهد بايسنقر. وهذه في الغالب مجموعة من الرسوم الجدارية، ولكن يفهم من النص وسياق الكلام أن العبارة تنطوي على معان أخرى جديرة بالاستقصاء. وحري بي أن أشير كذلك إلى أن القارىء سيجد دراسة أولية مثيرة للاهتمام وغنية في شرح التفاصيل التي كان مختلف

المصورين يقومون بنسخها عن الآخرين، في مقال قصير من وضع آ. ادامو فا[٦].

إن التقنيات التي كان المصورون يتوسلون بها في نسخ النذر اليسير مما كان معروفاً لديهم لتبين مدى ضيق مجال الاطلاع أمامهم وقلة ما رسخ في ذاكرتهم من تقاليد التصوير. ولعلنا نستطيع أن نستنتج مما تقدم أحد الأسباب، وهي كثيرة بلا ريب، للنزعة المحافظة الظاهرة في التصوير الفارسي. فقد كان من شأن قلة اتصال المصورين بالأعمال المعاصرة أو الأقدم عهداً أن تجعلهم يتمتعون بقدر أعظم من حرية التعبير، وقد تؤدي، على العكس، إلى الحد من الإمكانات المتاحة أمامهم، بسبب ندرة النماذج التي يسهل الاطلاع عليها. وهكذا فقد تكون الصور التي يعتقد بأنها من سياه قلم رد فعل على شح النماذج، في ظروف من المكان والذاكرة البصرية تفوتنا الآن.

والعائق الثاني أشهر من سابقه فقد تناولته دراسات عديدة. وهو يتصل بالتقنيات المتعلقة بعمل الرسومات، والتي تتوفر عنها المعلومات منذ نهاية القرن الثاني عشر، وقد عرض لها مؤخراً إيف بورتر في إطار أوسع من تاريخ صناعة الكتاب. فنعلم أن الورق كانت تتم صناعته في مشاغل خاصة، وهو يشبه في ذلك صناعة المنسوجات، تحت سيطرة السلطة المركزية. وكان يلون بأنواع عديدة من الأصبغة، النباتية في الغالب بدرجات مختلفة لتعطي مختلف الألوان. وفي القرن السادس عشر ظهر أسلوب الترخيم وهذا يتم بتحضير مادة سائلة وتمديدها وعلى سطحها يشكل تصميم بنقاط من الألوان ذات درجات مختلفة اللزوجة. ثم يمدد فوق السطح ورق خاص وبذلك تنتقل الصورة إليه، وتكون النتيجة صفحة من الأشكال المتعارضة،

وهي لا تصلح للرسم إنما غالباً ما تفيد كأرضية للخط وإطار للمنمنمات في الألبومات. وهناك أشكال أخرى من الورق تنقط بالذهب، وتستخدم كهوامش أيضاً. وكانت كل صفحة يقع عليها الخيار تسوّى بحيث تفصل المساحة المخصصة للنص، وللرسم وللمنمنمات. وكان تقسيم الصفحة إلى أعمدة للنص وتنزيل المنمنمات يتبع نماذج ذات أصول راسخة كانت جزءاً مما يقصد بكلمة «طرح» التي كثيراً ما ترد في النصوص وتعني التصميم والتركيب، أي كل ما يضفي نظاماً على الصفحة. فإذا تم ذلك التقط الخطاط قلمه وراح ينسخ النص. ثم يأتي المصور وريشه وأقلامه وأقلام الرصاص والمواد المستخدمة في اللصق من الصمغ العربي والغراء والألوان والكثير منها معدني التركيب وقوائم أصولها معروفة نسبياً. فإذا تمت المنمنمة، وهذا غالباً ما يكون عملاً يتعاقب عليه إختصاصيون، كل في مجاله – راسم اللحى، مثلاً، أو ألوان معينة كالأخضر أو الأحمر– ثم يتم صقلها، وبعدئذ يقوم المزينون والمجلدون بإكمال الكتاب.

ثمة أمران ينبغي أخذهما بعين الاعتبار في هذا العرض المبسط لما هو في الواقع دوامة من النشاطات حول عمل المصورين الذين يعملون في صناعة الكتب. وأول هذين الأمرين العدد الكبير من الرجال والقدر العظيم من المواد مما يحضر قبل إنجاز مخطوطة مصورة. ولربما كانت مخطوطة «العروش السبعة» لجامي. المحفوظة في متحف فرير حالة فريدة، فالشارات الثمانية المختلفة والنقوش الأخرى قدمت لنا معلومات عن صنعها مما أتاح لماريان شريف سيمبسون أن تتبع من جديد سلسلة الأوامر، المتعلقة بالنص والصور ذاتها، واستغرقت عدة سنوات ونفذت في ورشات عمل مختلفة(٧). فكانت هذه مخطوطة تمت بالمراسلة، كما يفيدنا الشرح الذي وفرته الباحثة، ولعله انتهى لأن يكون هدية قدمت في مناسبة معينة، وربما كانت مناسبة

قران. أما أن تكون هذه الحالة خاصة فلا يصرفنا ذلك عن حقيقة أن إنجاز المخطوطة في عملية على هذا القدر من التعقيد يتطلب قاعدة تقنية مدهشة إن من حيث المواد اللازمة لها وإن من حيث توفر الحرفيين والفنانين لإخراجها. ولعله من الممتع أن يكون بين أيدينا تقدير الكلفة الاقتصادية لهذا العمل في إطار الإنتاج الجماعي في تلك الحقبة، كما تحقق في دراسة تكاليف الأعمال الهندسية الضخمة التي نهض بها المغل في الهند، والمقارنة بين أجور العاملين وتكاليف المواد اللازمة في أعمال التصوير ومثلها في إنشاء العمارات الهندسية وتزويقها، فعندئذ يمكن للمرء أن يفهم الأهمية الاقتصادية للتصوير بالنسبة لاقتصاد البلاط، وفي القرن السابع عشر، للمجتمع أيضاً.

والأمر الآخر الذي ينبغي أخذه في الاعتبار هو اختلاف المعوقات الفنية وهو اختلاف كبير ويتفاوت من فترة إلى أخرى. فللمرء أن يتصور [مؤسسة] الرشيدية في أوائل القرن الرابع عشر تقوم بمجموعة من النشاطات الواضحة، غير المكلفة نسبياً. فهنا للقلم أهمية أعظم من الفرشاة. ويتبين من توجيهات رشيد الدين أن مؤسسته كانت تنظيماً شبه صناعي الغرض منه إنتاج مواد، هي مخطوطات مصورة لتوزع مثل الوثائق العقائدية عبر إمبراطورية المغول. إلا أن الأمور غدت مختلفة أشد الاختلاف بعد قرن من ذلك الزمان، إذ ازداد المال المستثمر في مختلف أنواع المواد حينذاك، ثم نعلم، على الأقل إذا كان المرء يصدق ما يرد في المصادر، أن «الكتابخانة» تعرض لمشاكل بين العاملين فيه. ويبدو أن أصل الحدث يرجع في بعضه إلى كثرة الاختصاصيين وتواجدهم معاً في آن واحد ثم كثرة الأعمال دون وجود منظم قدير مسؤول على رأس الكتابخانة لتوجيه كل الأمور فيها. ولعل المرء يستطيع أن يقول في هذا الوضع أنها كانت تعاني من فائض العمال، وكأنما كان القصد منها أن توفر وظائف لكل الطاقة العاملة. ويبدو أنه كان

في زمن حسين بايقرة وشاه عباس، ورشات عمل مخصصة لتنفيذ أعمال حسب الطلب، على أن هذا كان في ذات الوقت الذي ظهرت فيه الأسواق الموازية أيضاً، والتي قدر لها أن تزداد أهميتها في القرن السابع عشر.

ومازال من الصعب أن نقدر، بل أن نفهم بالتفصيل، كيف كان يجري جلب المواد اللازمة للرسم وحفظها وتوزيعها. كما أننا نفتقر للمعلومات الدقيقة عن المكافآت التي كانت تقدم للفنانين وموقعهم الاجتماعي. وليس هناك في فن التصوير الفارسي ما يقارن بعمل جون سيلر والآخرين الذين أمكن لهم بالتنقيب في مخطوطات المغل في الهند الحصول على مقادير عظيمة من المعلومات عن عمل أولئك الفنانين. لكن المؤكد أن عمل المصور لم يكن مهنة مستقلة وإنما كان واحداً في عالم معقد من التقنيات والمواد والاختصاصيين من كل باب، دون أن نذكر رعاة الفنانين ، وكان هذا النشاط، ، يدور عادة حول بلاطات الأمراء العظام.

وهناك قيد ثالث هو قيد النظام الاجتماعي والثقافي. وأقصد بذلك مجموعات المحظورات وما يأخذ به المجتمع الإسلامي الإيراني من أفضليات ويفرضه على فن التصوير، إن بصورة رسمية ومباشرة أو بالاستنساخ والتقليد. وكان قبل كل شيء تحريم تصوير الأحياء. والحق أن الإسلام، كما أصبح الرأي يذهب ويزداد قبولاً على العموم اليوم، لم يُظهر في البداية معارضة رسمية لتصوير كهذا. فحتى إن يكن قد جرى تشخيص الأنبياء وخاصة النبي محمد [ﷺ] ووجوههم مغطاة بغلالة بيضاء أو محاطة بهالة من النار فإن لدينا من الاستثناءات ما يجعل المرء لا يستطيع الحديث حقاً عن تحريم تصوير الموضوعات الدينية، كما كان الاعتقاد في كثير من الأحيان. على أنه إن لم يكن مثل هذا التصوير محرماً فإنه غدا مكروهاً بحكم العرف السائد بين الناس في المجتمع الإسلامي، منذ القرن الثامن وما بعده.

وكانت نتيجة ذلك، من ناحية واحدة، اقتصار التصوير اجتماعياً على بلاطات الأمراء وتقييده برعاية الإقطاعيين والأرستقراطيين. وتعبر هذه القيود عن نفسها بإيثار تصوير موضوعات يمكن عرضها في البلاط، كمشاهد الصيد والمعارك والاستقبالات الفخمة ولقاءات الغرام، الأشخاص فيها أشبه بأنماط أكثر منهم أشخاصاً ذوي ملامح معينة محددة. والجميع يرتدون في هذه اللوحات أجمل الأزياء. حياة غير حقيقية تشيع في كل مكان؛ ولا شيء يجري في صورة الواقع الأصيل، بل كل البشر والحيوانات والأبنية إنما يعيشون في الواقع في مسرح. يقوم الأموات ويحيون الناظرين، ثم تبدأ الوليمة. لكن في الأمر أكثر من ذلك. فالممثلون والممثلات جميعهم لا أهمية لهم، إنهم مسطحون لا ظل لهم، وهم لا يزيدون في الواقع عن الأحداث التي يمثلونها، وهكذا فإن فناً بكامله قد قام وهو أشد ما يكون بعداً عن الحقيقة، بشر بلا قوام يعبثون لإثارة وهم بأحداث.

والواقع أن هذا التحريم الأساسي في الثقافة يؤدي إلى تعارض لا نهاية له بين طرفي نقيض في التعبير، أحدهما يحول كل شيء إلى لعبة مسرحية، والآخر، كما رأينا من بعض النصوص والحكايات يحكم على كل مرئي بمقدار شبهه بالواقع الذي أخذ عنه. والكثير من أحكامه إنما تنتمي إلى جنس أدبي يعود إلى العصر الكلاسيكي القديم، ويعتبر كل الأشكال ترجمات لأمر معروف إلى فن. وقد سعى فن التصوير الفارسي كله، كما رأينا في الفصل السابق، إلى أن يقدم حقيقة ملحوظة، وهناك رسوم معينة يبدو أن ملهمها كان، على الأقل في القرنين السادس عشر والسابع عشر، الملاحظة المباشرة للعالم من حول الفنانين. والحق أن الاتجاه الطاغي في الفن الفارسي – حتى ولو صدق ما سلف قوله وإذا كان ثمة استثناءات للقاعدة العامة –هو التعبير المصطنع عن حقيقة الأشياء والموضوعات، والقصد الواقعي لم يؤد إلى الطبيعية في التعبير.

وهناك قيد آخر فرضه نظام ثقافي واجتماعي طالما قام المؤرخون والنقاد بذكره، وإن كان يصعب شرح تفاصيله. ويتصل بالعلاقة بين فن التصوير وفن الكتابة، الذي يعرف عموماً بفن الخط. وهذا القيد قائم على مستويين، أحدهما مستوى التذوق والحكم على الأشكال؛ ولسوف نعود إلى هذا المستوى في القسم الثاني من هذا الفصل. أما المستوى الآخر فيتصل بموضوع عملي أكثر، موضوع تكوين المصورين. فمعظم المصادر تذكر المصورين بعد الخطاطين الذين كانت مكانتهم أعظم من أولئك. والواقع أن الكثير من المخطوطات، وخاصة قبل الفترة التيمورية، كانت تنسخ وتزوق وتزين بالرسوم على أيدي ذات الجماعة من الحرفيين. وعلى مستوى معرفي آخر، يعدد لنا الإخباري عن الفنانين في صناعة الكتاب، القاضي أحمد، سبعة أساليب مختلفة من التصوير(٨). والاصطلاحات التي يستخدمها في هذا التعداد تظهر من جديد عند الحديث عن السجاد والزخرفة، وذلك لتوافق كما يبدو التقسيمات الوصفية في كتب التصميم، وليس لما ندعوه بأساليب أو طرق التصوير المختلفة. على أن المهم في الأمر هو تصنيف فن معين وتقسيمه إلى سبعة فروع، بزيادة فرع عن تقسيمات الخط. أما تصنيف طرق الكتابة فيقوم على أساس محدد وقياس، فتكوين المعين أو المربع، يتم بوضع سن القلم على الورق؛ وبعد ذلك يحدث كل شيء تلقائياً، قليلاً أو كثيراً، وما من رسم، إلا في حالة التكوينات الهندسية الشديدة الصرامة- وهذه في ألبومات برلين واسطنبول مرة أخرى- تقبل التحليل الواضح والصارم الذي يخضع له الخط.

أما العلاقة بين التصوير والخط فيمكن النظر إليها بطريقة مختلفة كل الاختلاف. ففن الكتابة يتسم بالنظام، والدقة، والعناية بكل تفصيل، والدأب على التدرب هو السبيل الوحيد إلى إتقانه؛ وقد حفظت هذه التمارين للعهود التالية، وخاصة العثمانية. ولعل صرامة هذا التدريب قد أثر في المصورين،

وربما يفسر ذلك، بين أمور أخرى، الدقة في رسومهم، والخطوط الواضحة، والألوان المفرزة بوضوح والنابضة أبداً بالحياة، وجلاء كل ما تعرضه رسومهم. والورق الروسمي الذي نقع عليه في ألبومات كثيرة كان الواسطة لنسخ الأشكال وتعميمها. وعلى مستوى أقل تقنية، فإن فن الخط يتطلب من الفنان التجرد من نوازعه والتسليم بقواعد متوارثة في التكوين والتصميم. وهكذا يكون قيد الخط قيد نفسي كما هو فني يتحكم في المصورين. ولنا أن نعزو السبب في تشابه العدد الكبير من المنمنمات الفارسية، عند النظرة الأولى، جزئياً إلى تأثير فن الخط، وإن كان واضحاً أن أثر الخط أخذ يضعف عند بعض المصورين، بدءاً من عام ١٥٠٠. ومازال الشعراء يطرون «القلم» كأداة لإبداع كل ما هو جميل.

والقيد الرابع والأخير هو الأعراف التي يأخذ بها فن التصوير الفارسي. فلقد أخذ فن التصوير الفارسي، منذ أوائل القرن الرابع عشر، ومخطوطات الرشيدية بسلسلة من الأعراف تواضع عليها في تصوير الأشخاص وسوى ذلك والتزم بها، ولن يبدل من هذا الوضع شيئاً، ولو جاءت البحوث فيما بعد بتعديلات في التفاصيل. على أن هذه الأعراف لم تكن جامدة أو ثابتة لكن التغيرات التي حصلت خلال ما يقارب أربعة قرون إنما كانت في الواقع تعديلات وتنويعات، تقاسيم، على لحن واحد يتخللها بين الحين والآخر ترجيعات مباشرة لحقبة سلفت. والمثال الأسطع على هذا مخطوط من «كتاب الملوك» يفترض بأنه من الحقبة الصفورية، وعرف باسم مالك سابق له، وهو رجل يدعى السيد سبنسر، والمخطوط محفوظ الآن في المكتبة العامة في نيويورك. وقد حاول صاحبه هذا أن يقلد مخطوطاً من الحقبة التيمورية. ولكن الأبحاث المتأخرة أثبتت أن المخطوط إنما هو في الواقع عمل من القرن التاسع عشر، ويبدو أنه مخطوط «زائف» وضع



الشكل(٦٧)

ميرزا علي (؟) برباد يعزف على العود، من «خماسي» نظامي ١٥٣٩-١٥٤٣، المكتبة البريطانية، لندن. أشخاص ذوو وجوه جامدة وإيماءات بسيطة، وعلى المشاهد تفسيرها.

بغرض الكسب المادي[٩]، ولكن مبدأ المراجعة الأكاديمية، كما أثبتت ادامو فا بشكل مقنع، ما يزال صحيحاً[١٠].

ومازال من غير المتاح وضع قائمة تعدد هذه الأعراف وتنوعاتها. ولعل التصنيفات التي وضعها استشوكين بشكل منهجي هي خطوة بالاتجاه الصحيح[١١]، ولكن ثمة ضعف يعتور الأسلوب المستخدم في تأسيسها، نظراً لأنها قائمة على دراسة بنيتها بوساطة وحدات ايقونوغرافية تصف أشياء ملموسة - أجسام بشرية، حيوانات، أشجار والخ... - وليس على أساس

تحليل مفصل لكل صورة. وكنا قد استخلصنا من هذه الصور جانباً مسرحياً، غير حقيقي مما يعني لعبة أشكال تتحكم قواعدها باللاعبين واللعبة.

لنأخذ مثلاً الأشكال البشرية. إنها عادة نحيلة، رشيقة ورؤوسها بيضاوية، ولا تتسم إلا بأقل الإشارات لما يحدد العينين والأنف والفم (الأشكال ٦٧-٧٠). وأوضاع الأشخاص أبداً على حالها حيث يميل الرأس عن الجسم قليلاً إلى الأمام، والجسم ينثني كله، عند النساء، إلى أحد الجانبين. وهناك أجسام تصور من ناحية الأمام، أو من الجانب، طبعاً، ولكن معظم الوجوه تصور جانبياً بشكل غير كامل (ثلاثة أرباع). وتميز الصورة الرجال عن النساء بالشعر، ووجود اللحية والشاربين أو غياب ذلك، وتفاصيل الملابس، وخاصة غطاء الرأس. والأجساد لمغنيات ومطربين يتوسطون المسرح أو في مقدمته، أو أفراد الكورس الذين يرافقونهم. وهؤلاء ينظمون في مجموعات من شخصين أو ثلاثة في صف أو صفين. وكثيراً ما يصادف المرء، بدءاً من النصف الثاني من القرن الخامس عشر مع بعض الحالات من القرن السابق، تمايزات اجتماعية، تتجلى ببروز طرازات من الزي لتناسب فئات اجتماعية معينة، وأحياناً بحركات وإيماءات سمجة تدل على تدني مرتبة أصحابها. وجلي أن القصص والموضوعات الرمزية تعرض في أشكال أو مجموعة من الأشكال تتوافق معها: العجوز التي تأتي شاكية للسلطان سنجار، مثلاً، تبدو دائماً في الشكل ذاته، صورة جانبية للوجه (بروفيل)، منحنية الجذع بلا أسنان، أو يظهر المحاربون في الملاحم والعشاق في قصائد الشعر العاطفي في ذات الأوضاع المألوفة وبلا تعبير فلا شيء ينم عنهم سوى بعض الشارات البسيطة. ولكن مهما تكن التنويعات فإن الأشكال البشرية إنما تفلت جزئياً من أعراف مسرح الأشكال التقليدية ، في



الشكل (٦٨)

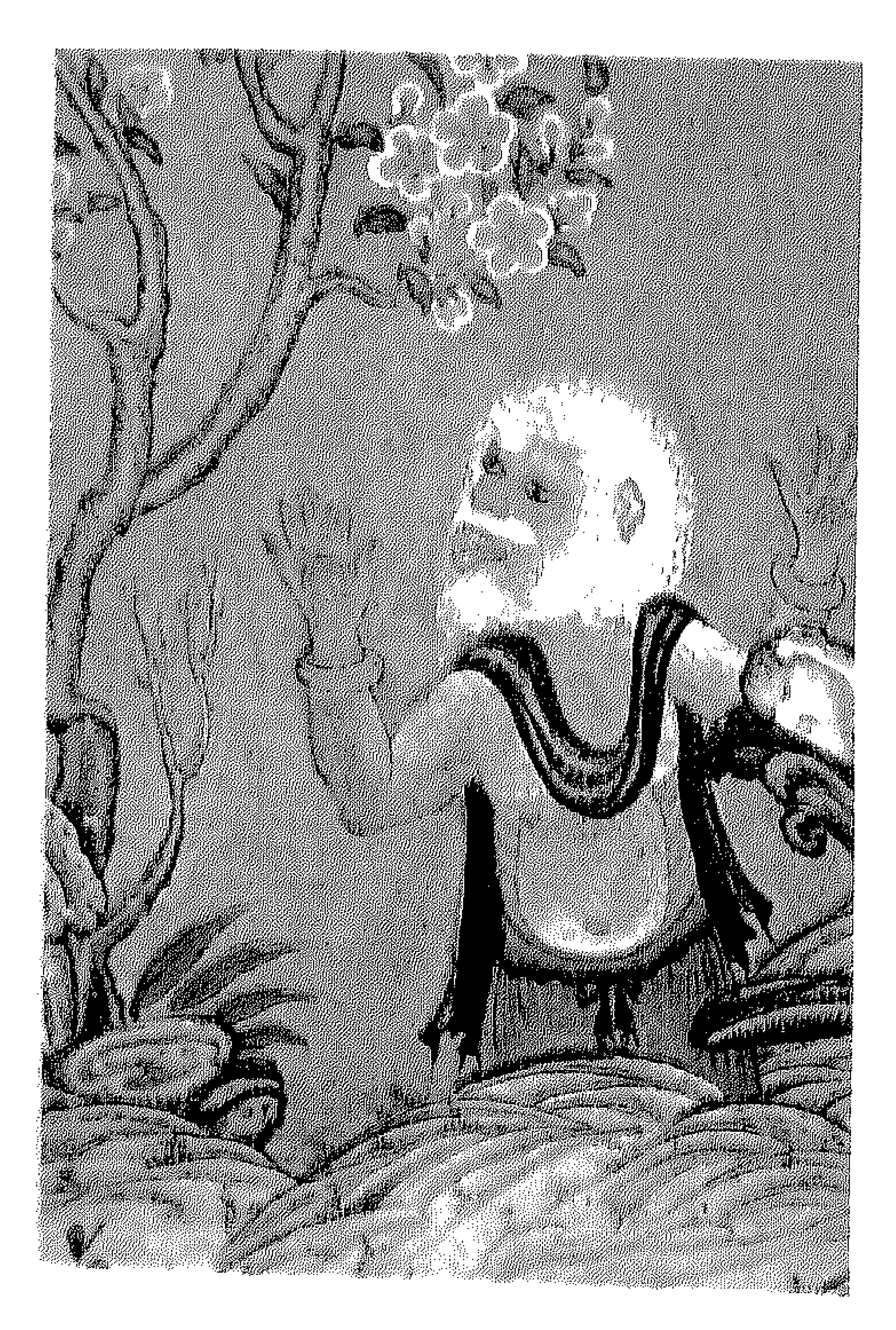
أقا ميراك، تتويج خسرو، من شاهنامة شاه طهماسب ١٥٢٧-١٥٢٨، مجموعة خاصة. صورة الأمير الفتى مع كافة مظاهر مرتبته أمام مظلة بديعة الألوان.

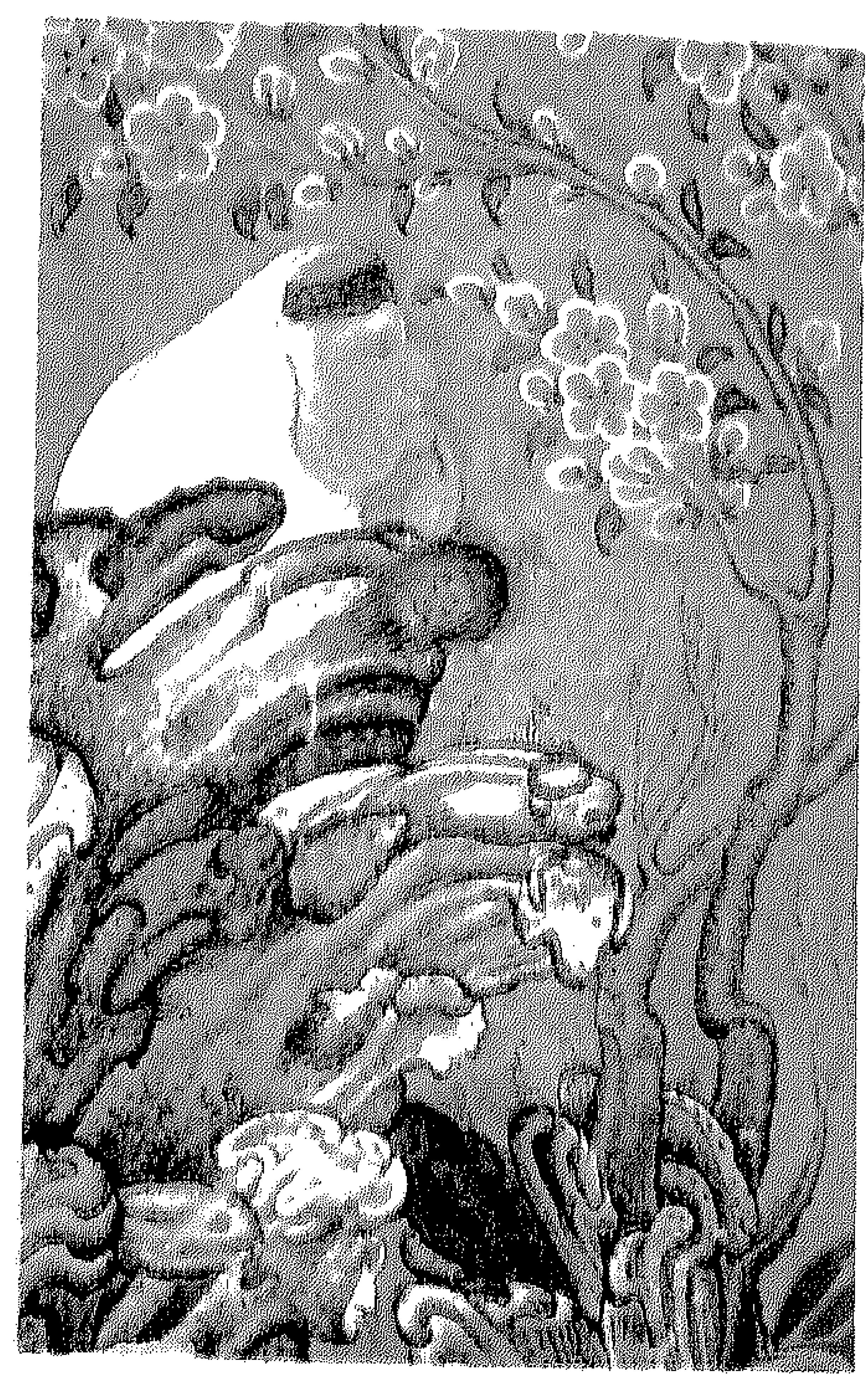
بعض رسوم بهزاد وفي مخطوط طهماسب «كتاب الملوك» الكبير ، وفي لوحات القلم الأسود الغامض ذي الألبومات. إن العواطف والانفعالات أو أي جوانب سيكولوجية في القصة أو الشخصيات لا تظهر مباشرة، لكن هناك عدداً معيناً من الشارات التي تجعلها مفهومة. هناك مثلاً شارة الإصبع عند الفم، وهو تعبير عن انفعال؛ ولكنك تحتاج لمعرفة القطعة الموسيقية والكلمات، كما في أوبرا لهاندل أو حتى موزارت، لتستوعب طبيعة العاطفة. إن كل ما في الصورة رمز ومفاتيح فك رموز هؤلاء الأشخاص المتماثلين

في أزيائهم ويضعون على وجوههم الأقنعة ذاتها لا توجد دائماً في الصورة ذاتها. بل كثيراً ما تدعو الضرورة للالتفات إلى الوراء لقراءة النص أو معرفة مصدر الوحي لهذه الرسوم حتى يمكن استيعاب الرموز.

إن هذا كله صحيح، إلا أن بوسع المرء المضي شوطاً أبعد قليلاً ليكتشف حقيقة ملفتة وهي أن ثمة تفصيلين يبدوان أقل إيهاماً، بالرغم من التكوينات المصطنعة التي تصور الأشكال البشرية. وأحد هذين التفصيلين هو دليل النظرة الهام. ذلك أن المنمنمات التي لها سوية معينة تنتظمها حلقة من النظرات التي يوجهها أشخاص الصورة إلى بعضهم البعض. إنها لعبة إشارات معقدة وعميقة تنظم العلاقات بين الأشخاص، كما في التطريز (الشكل ٧١). أما السمة الأخرى فهي حضور الشهود، وهو عالم كامل من الأشخاص قائم هناك وكأنما ليشهدوا على صدق الصورة؛ وهؤلاء لديهم كتاب فيه صيغ الإيماءات ومعرفة تفاصيله مدعاة للاهتمام. إن هاتين السمتين معروفتان في التصوير الإيطالي في القرون ذاتها، سوى أنه تم تصغير حجمها (نمنمتها) في التصوير الفارسي؛ وهذا يتطلب من الناظر بذل جهد أعظم، نظراً لأن المصور كان مضطراً للعمل بدقة لا تدع مجالاً للخطأ.

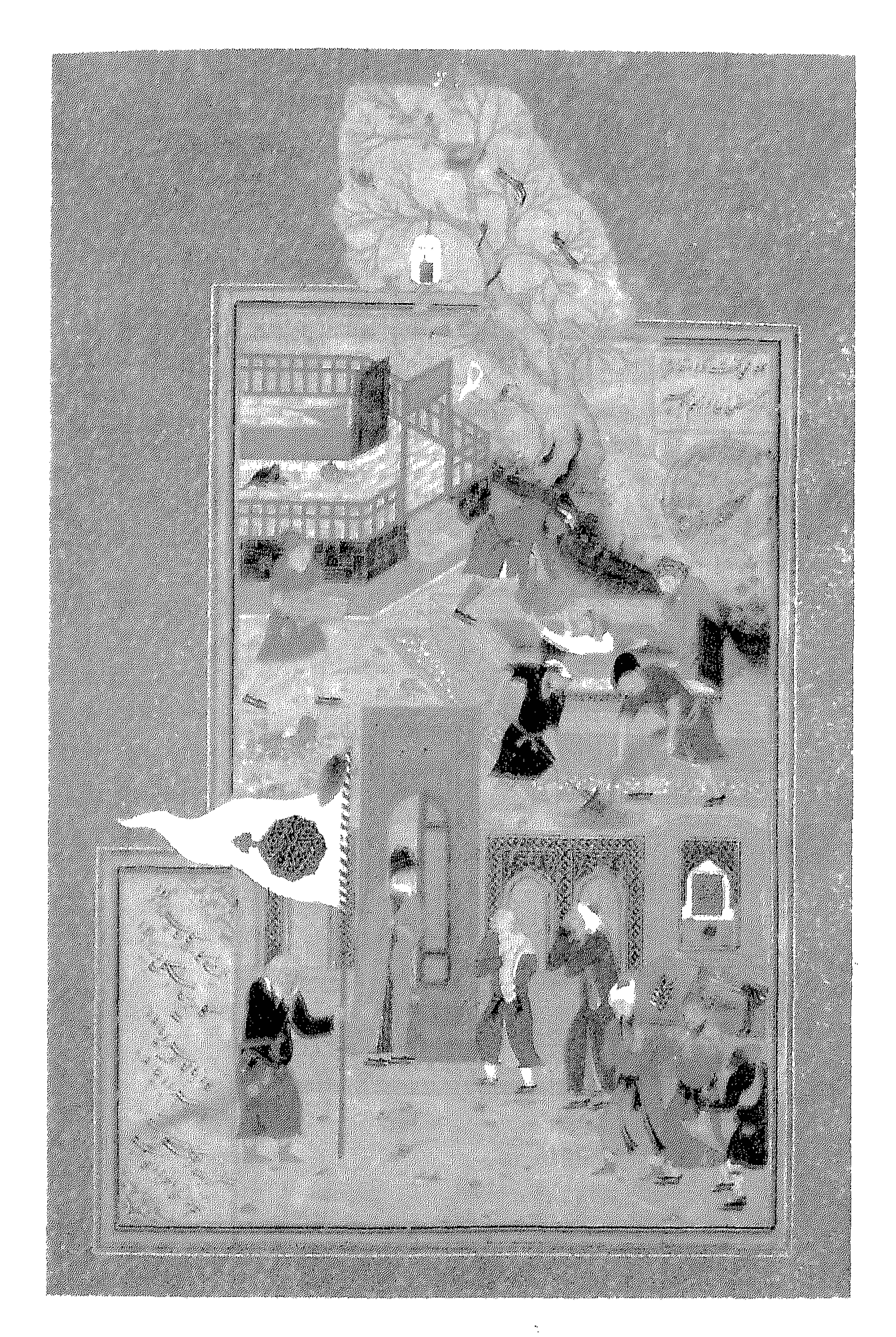
إن تكيف المصورين وهذه الأعراف ملفت للنظر على وجه الخصوص إذا ما نظر المرء إلى رسوم الأشخاص من نتاج القرن السابع عشر حيث التوضعات والإيماءات وتعبيرات الأجسام تقليدية دائماً. وهي تزداد إلغازاً لافتقارها لقصة، حكاية شفهية أم مدونة، تعرض موضوعها. أفتراهم أناساً «أدمنوا الأفكار السامية»، كما تساءل ستاندال وهو يتناول ذات مـــرة لوحات





الشكل (٦٩ – ٧٠)

عفريتان من شاهنامة طهماسب، ١٥٢٥-١٥٣٥، مجموعة خاصة.
ينظران باندهاش إلى هزيمة ساحرة على يد بطل إيراني،
وهما يمثلان رؤية خيالية، بديلة إلى الجسم البشري توافق منظر الصخور.



الشكل (٧١)

لوحة تنسب إلى بهزاد، الجنازة، من منطق الطير للعطار، ١٤٨٣، متحف الميتروبوليتان، نيويورك، هدية من صندوق فلينشر، ١٩٦٣، في هذا التكوين المعقد الرؤوس والعيون توحي بحركة ديناميكية نحو الأفعى على الشجرة وهي تهم بابتلاع بيض الطيور في العش.

أخرى؟ أم هم مجرد دمى في مسرح؟ إن كثيراً من هذه الشخصيات يبدون في تكوينات مغلقة حيث يجتذب الشكل إليه كل عناصر الصورة؛ وذلك ما جعل ليزا غولومبك تقدم تفسيراً محض شكلي لهذه الرسوم، فاعتبرتها تدريبات في تنظيم الفراغ[١٢]. وهناك احتمالات أخرى يمكن أن توجد.

ومثل هذا المنطق يصدق على الزخرفة الطبيعية أو العمرانية التي تدور في إطارها الأشكال البشرية. فقد نظمت الأعراف المشهد الطبيعي المؤلف من حقل فسيح مغطى بالأزهار، يخترقه جدول وتجاوره أشجار وصخور. وهناك تنويعات في تكوينات من هذا النوع، في النسب بين المساحات المفتوحة والمغلقة أو كتل الصخور بحيث غدت في بعض المخطوطات التي تعود إلى القرن الخامس عشر، تمريناً مذهلاً في التكوين واللون. وقد وجدنا في حالات معينة، مثل «كتاب الملوك» الكبير أو قصة فرهاد وشيرين، أن الفنانين قد تلاعبوا بمشاهد الطبيعة بحيث تخدم أغراضاً رمزية، والرموز المخفية في مشاهد الطبيعة في المنمنمات الفارسية تم كشفها. أما المشاهد العادي فقد ظل المشهد ذاته، طبيعة ساحرة، أبداً في كمالها.

وهذا ما يصدق على العمارة أيضاً. فالأحداث التي تصورها المنمنمات الفارسية تدور في إطار العمارات، إن لم يكن مجراها في حدائق أو مروج مصطنعة. وكان المصور يبتكر، أحياناً إنما نادراً[١٣]، عمارة يعنى بتفاصيلها أشد العناية، حين يحتاجها موضوع لوحته. وفي معظم الحالات تختصر العمارة بواجهة ثلاثية واسعة من إيوان وجناحين. وقد يصور الإيوان بعمقه كما بدأ يكشف أحياناً، بعد القرن الخامس عشر، عن إدراك للمنظور. وعلى

أية حال، فإنه يظهر عادة ببعدين، كستارة خلف خشبة المسرح. والجدران هنا مزخرفة بالخزف على نحو رائع أو بالآجر المطلي بالمينا؛ وفي بعض الأحيان تظهر في الرسومات عبارات منقوشة معظمها أدعية أو أقوال في مدح أمير كريم. ويتخذ توزيع الأشخاص الذين تصورهم اللوحة ضمن النماذج العمرانية وحولها عدة أشكال جديرة بمزيد من الدراسة؛ ومهما تكن هذه النماذج فإن أنماط العمارة ذاتها المتوفرة في نسخة ديموت من «كتاب الملوك» والتي تعود إلى القرن الرابع عشر مازالت مستمرة حتى القرن السابع عشر.

هذه الأعراف التي عرضت الملامح الرئيسة منها، تشكل كلاً يمكن للمرء أن يسميها قانوناً بمعنى أنه يصادفها بانتظام عبر القرون وهي تعمل متضافرة لخلق مناخ خاص بالتصوير الفارسي، مناخ عالم مسرحي الممثلون فيه والستارة خلفهم أبداً ثابتين. وإنه لمن اليسير أن يخلص المرء إلى أن القصص ذاتها تروى وتتكرر روايتها إلى ما لا نهاية، ثم إن الصور التافهة بلا ريب انتشرت. أما في الواقع فإن قوة هذه الأعراف تكمن في أنها تجتذب الناظر، وتحمل المرء على إمعان النظر في كل مثال ليقدر التعديلات التي طرأت على تفاصيل الإيماءة، والملابس وأشكال الزينة، والإطار الذي يحول جفاف الأعراف إلى صورة دقيقة تماماً لما هو مراد تصويره.

إن كل تقليد فني متماسك يتألف، بمعنى ما، في معظمه من أعراف تتكرر، وبدونها يستحيل التواصل، بأي لغة؛ ثم إن هذه الأعراف تنطوي على قيود اجتماعية وفنية وثقافية تسمح بتقويم نوع العمل وتعيين شروط الحوار بين المبدع والمستهلك. وفي حالة فن التصوير الفارسي ما بين القرن الرابع

عشر حتى السابع عشر تبدو القيود أحياناً هي المهيمنة إلى حد يستحيل معه التعبير عن ذوق أو نوايا الفرد. وآية ذلك أنه من العسير في غالب الحالات نسبة الأعمال إلى مصور فرد فيما ذلك أيسر في الفن الأوروبي منذ عصر النهضة وما بعده. فيبدو أن الأصالة تخضع للقانون دائماً. ولعل القيود كافة استمرت، في النهاية، بخضوع التصوير كما ينبغي لمقتضيات فن الكتاب. فالكتاب داعم مقيد محكوم بقيود إن في صناعته وإن في نفعه، مهما تكن وسائل إنتاجه أو الحدود المفروضة عند كل صفحة. فإذا شاء المرء اكتشاف كنوزه كان عليه ان يغوص فيه، والمرء على العموم لا يفتح الكتاب في النهاية لمجرد اكتشاف الرسومات. وإذن فالرسوم تنطوي دائماً على مفاجآت.

القيم

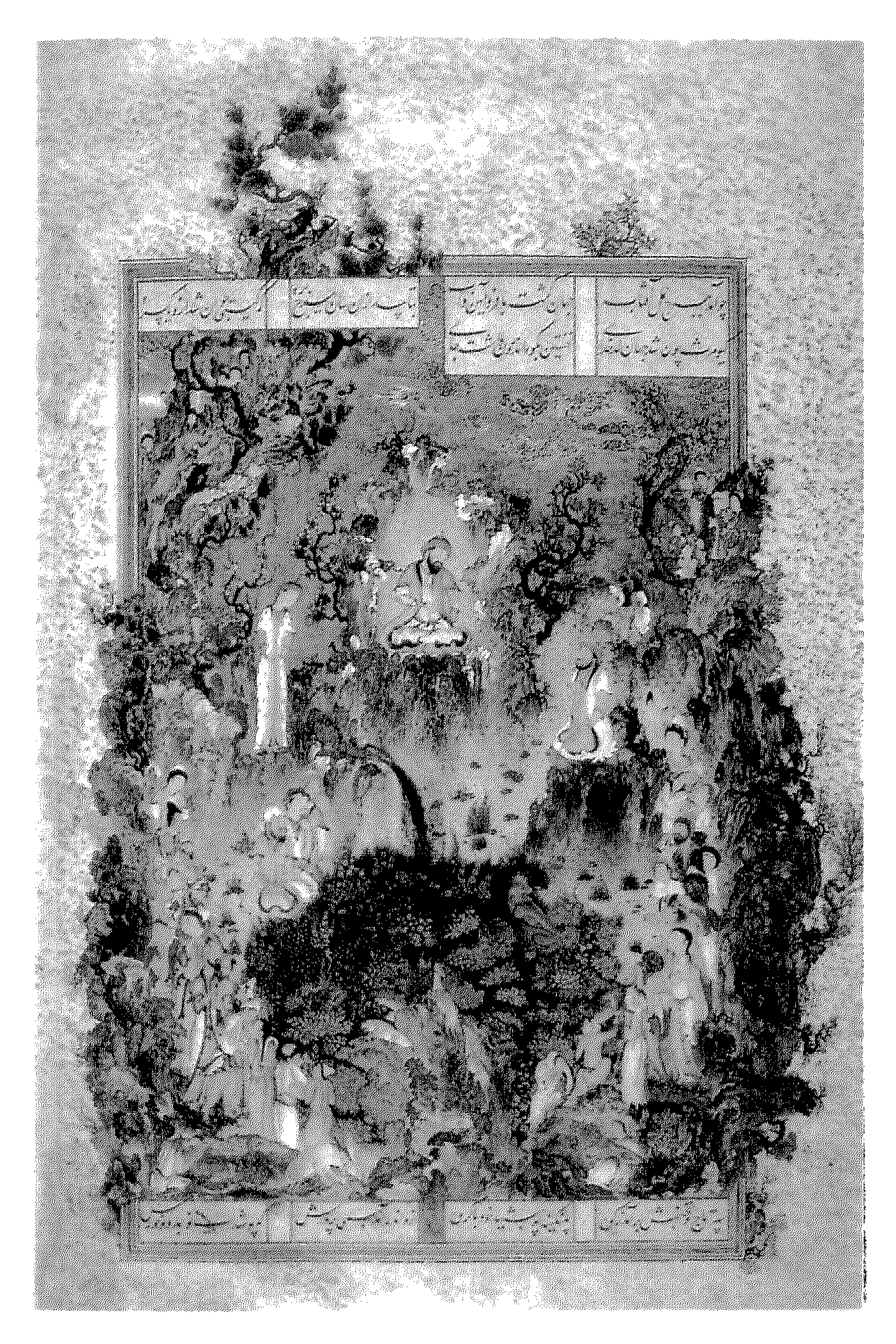
إن بلوغ نظرية نقدية في فن التصوير الفارسي قائمة على أساس المصادر التقليدية مازال أمراً بالغ الصعوبة. والصفحات التالية إنما تفيد في الإشارة إلى عدة اتجاهات يمكن للبحث العلمي أن يسلكها. وكما تكرر القول فإن المدونات التي تخاطب المصورين مباشرة، مثل كتابات دوست محمد والقاضي أحمد تقدم تقويمات يستحيل ترجمتها إلى تقويمات لمنمنمات معروفة. وما المقارنة بين بهزاد وماني، بطل التصوير الفارسي الأسطوري إلا ضرباً من العبارات الخطابية المنمقة، قصيدة شعر في مدح موهبته في تصوير العصافير والطيور ولا تفيد إلا في مقارنته بالمسيح [عليه السلام] في الآية القرآنية المعروفة (سورة آل عمران، الآية٤٩)، إذ ينفخ «في الطين كهيئة الطير فيكون طيراً.» ولدينا الكثير من هذه الأحكام التي تقال مجازاً في

المصورين، والصُور أحياناً. على أن هذه الأقوال تجري على مستوى البلاغة والبيان ولا يبدو أنها توافق الرسومات التي نعرفها. ومع ذلك فمن المفيد أن نجمع ملاحظات كهذه، لأن هذه العبارات المنمقة تبرز، بقدر ما نرى، جانباً ملفتاً من النزوع الفارسي إلى مقارنة اللوحات الفنية أو الفنانين بأعمال أسطورية ربما لم توجد قط. ومثل هذه الظاهرة حدثت في الغرب إذ رفع القوم هناك المصور ابيليس الهيليني إلى مرتبة الإجلال واستمرت شهرته على أساس أعمال لم يقيض لأحد أن يراها قط حتى عصر النهضة، بل حتى القرن السابع عشر في الواقع. وفي كلتا الحالتين وجدنا مثلاً من صنع الفكر ولم يكن له حضور إلا في الذاكرة المبدعة. والموضوع الراهن أمامنا هو موقف سيكولوجي من الذاكرة، وهو جدير بالدراسة لصلته بفن التصوير كما سبقت دراسته في موضوع التاريخ.

وثمة نهج ثان في تناول الموضوع نجد آثاره في عدة دراسات متأخرة(١٤)، وهو يقوم على عدد معين من المصطلحات الدقيقة يصادفها المرء أحياناً في وصوفات لرسومات، ويمكن ربطها في الخطاب الفارسي والعربي في الشعر وفن الكتابة عموماً.

وهكذا يستطيع المرء فهم الرسومات وتفسيرها على أساس فكرة "التناسب" بين معطيات متنوعة مثل الطبيعة والبشر، والألوان، والأبعاد، والنسب، والعلاقة بين ما هو من صنع الإنسان وما هو من خلق الله، والطبيعة الخ..(الشكل ٧٢،٧٣). والواقع أن التيارات الفلسفية والعلمية الكبرى التي برزت في العالم الإسلامي منذ القرن العاشر أتت بمبادىء، رياضية في الغالب، عن المثل الأعلى للتناسب الذي هو من خلق الله، وهو الخير

بالتعريف. وقد ذهب ج كريستوف بورغل وآخرون إلى أن شعر نظامي كله يقوم على أن الفن، موسيقى أو تصويراً هو تجسيد لما في الكون من تناسق وانسجام وتناسب(١٥). ولا نتحدث هنا عن علم بالمعنى الذي تطور فيه منذ القرن الثالث عشر والقائم على التجربة والملاحظة المباشرة للطبيعة، وإن يكن قد عرف العالم الإسلامي علماً شبه تجريبي، خاصة في مجال العدسات، في القرن الحادي عشر. ولا يبدو أن عملاً كالذي قام به ابن الهيثم قد وجد من يتابعه بعد عام ١٣٠٠، والأرجح أن تلك المصطلحات كانت تعني التسليم بالمفاهيم النظرية والمنطقية عن العالم، والتي كانت تعرض للفنانين للسماح لهم لرسم الصور وفق مبادئها. ويمكن للمرء في حالات فردية أن يتوسل بالصور والرموز والاستعارات والتشبيهات في البلاغة كتلك التي استخدمها شرف الدين رامي في تقسيم الجسم إلى تسعة عشر جزءاً، ولكل جزء جماله الخاص، وقدم عرضاً لكل الصفات التي تعبر عن هذا الجمال(١٦). ولكن هذه الصور والأمثلة التي يعرضها هذا النص كثير وسواه تبدو اليوم مغالاة إن لم تكن اسفافاً. وعلى أي حال، يجدر بنا أن نفهم ذلك في السياق الثقافي في عصر لم تختف كل أثاره في الممارسة الاجتماعية في الوقت الراهن. إنه عالم الغلبة فيه للشكل على المضمون، وهو أشبه ما يكون بالصيغ الكلاسيكية في فن الخط العربي أو الفارسي، أو مثل الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر، حيث يبدو ذلك يتكرر بطريقة أشد براعة، لأن الفنانين هنالك كانوا أفضل في إدراك فنهم. أما في عالم التصوير الفارسي فإن الأشكال محكومة بهيكل من العلاقات لا تتيح إلا القليل من التنوعات الثورية لكن الكثير من التلاعب بالتفاصيل – مثلاً، التناسب بين الرأس والجسم، أو الألوان أو توزع مجموعات الرجال والنساء، أو الأزياء ، وخاصة غطاء



الشكل (٧٢)



الشكل (٢٧-٧٣)

سلطان محمد، بلاط غيومرث، من شاهنامة طهماسب، ١٥٢٥-١٥٣٥، مجموعة الأمير صدر الدين آغا خان والأميرة حرمه، (الصفحة المقابلة). مع تفصيل في الأعلى. تحتوي هذه اللوحة البديعة بضوئها مئات الرؤوس الإنسانية والحيوان ضمن الصخور الزاهية الألوان وتعرض أحياناً مشاهد صغيرة خفية ومستقلة عن المشهد الأساسي.

الرأس الذي يتغير مع تغير الذوق والأزياء - مع الحفاظ دائماً على مسافة معينة من المحتوى، بل إن الميول نحو الواقعية في رسم بهزاد والمصورين بعده وصور الأشخاص المفردة في القرن السابع عشر تكيفت لتتوافق مع

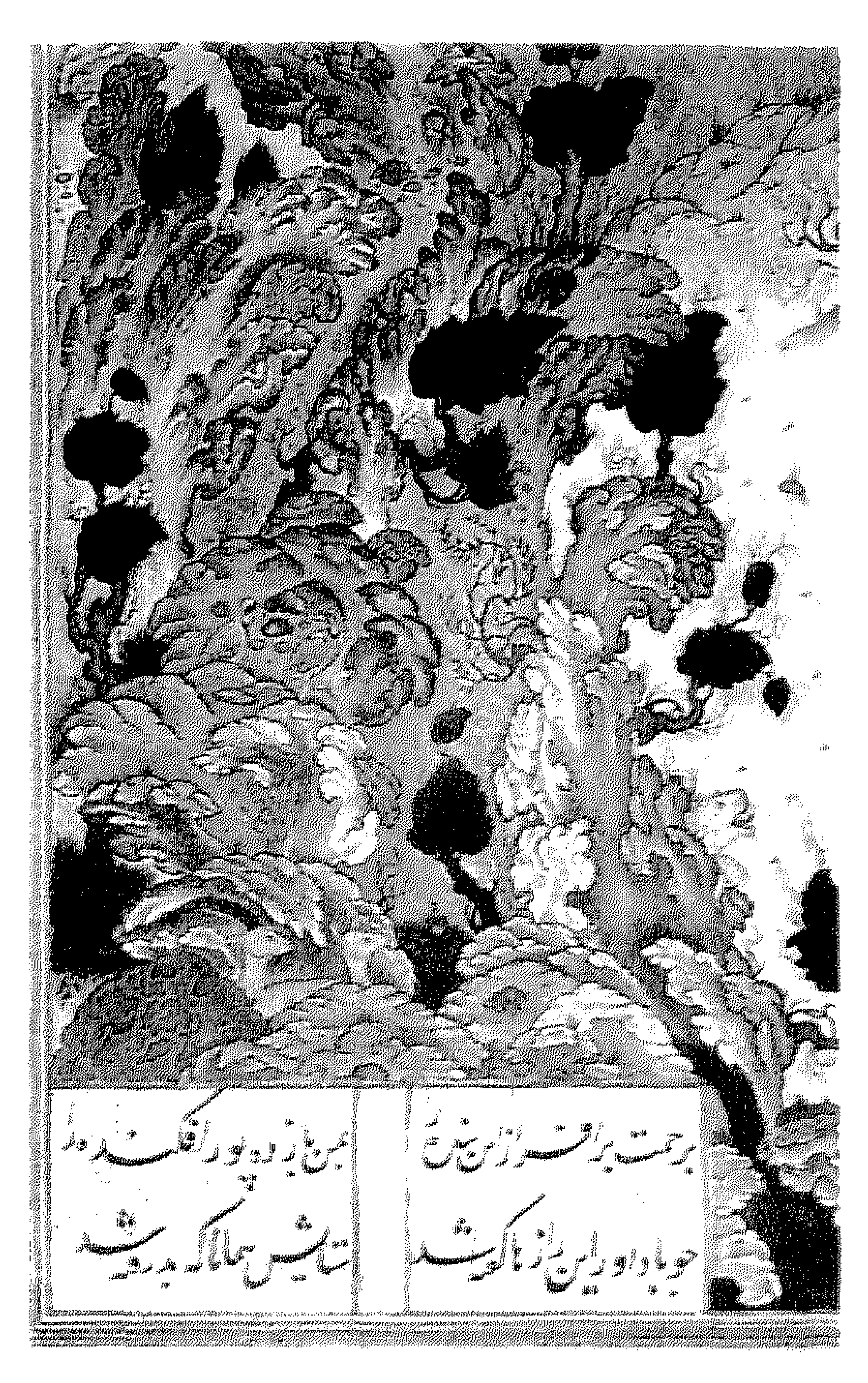
تقليد الأشكال التي تبدو ثابتة لا تتغير من حيث البنية، وإن تكن متحولة من حيث القوة.

وهكذا للمرء أن يستنتج بأن التصوير الفارسي هو فن أكاديمي، وقد يكون بلا دليل مرشد أو أي إعلان بالمبادىء، إلا أنه يظل قائماً على قواعد ثابتة يسلم بها المصورون ومناصروهم وكل من يعنى بالفن. ولهذا ينبغي على أي تقويم أو قول في هذه المنمنمات أن يعرض لإتقان إنشاءات كل جسم (بارزة أكثر مما ينبغي أو غير واضحة بالدرجة الكافية، ذات قوة غير مألوفة كما في المنمنمات التجارية في القرن السادس عشر، مثلاً)؛ كثافة الأجسام، والصخور، والعمارات، والأزهار (أشد كثافة مما ينبغي بحيث طغت على العناصر الأخرى، أو أضعف من اللازم حيث تكثر مساحات الفراغ في الصورة)؛ ومركبات الألوان (لون طاغ أو الكثافة شديدة أحياناً، كثرة تضاد الألوان أحياناً أخرى)؛ والتوازن ما بين موضوع عام (معركة، قنص، مجلس أمير، مشهد عاشقين، مأدبة، مدرسة)؛

وموضوع محدد (خسرو وشيرين، شيرين وفرهاد، بهرام غور وآزاد، رستم واسفنديار يتصارعان، موت رستم، بناء مسجد سمرقند، وموضوعات عديدة سواها). وإن الروائع الكبرى في القرن السادس عشر - مخطوطات نظامي المحفوظة في المكتبة البريطانية، كتاب الملوك لشاه طهماسب، وديوان جامي في متحف فرير، صفحات متفرقة من ديوان حافظ في متحف فوغ بجامعة هارفارد، كتاب تفسير الأحلام المبعثر - توفر لنا مئات الصور الجديرة بالرجوع إليها وإعادة النظر فيها باستمرار من منظور الصيغ العامة، وحسن اللغة، والتمكن من التعبير لرواية حكاية أو الإيحاء بها، أو ربما لحظة من التاريخ المعاصر أو الإيحاء بواقعة فاتتنا ذكراها اليوم. إن مخطوطة

ديموت من «كتاب الملوك»، التي ترجع بتاريخها إلى بداية القرن الرابع عشر، سابقة لوضع مجموعة قواعد أساسية تتعلق بالأشكال، ومع ذلك خضعت للمآسي المتداولة في زمانها، بدلاً من أن تكيف موضوعاتها لفن تصويري. إن التناقض بين هذا المخطوط والاتجاهات التي سار فيها فن التصوير بعد نهاية القرن الرابع عشر توضح الخيار الذي مالت إليه الثقافة الإيرانية والذوق بالأخذ باللغة المجربة وابتعادها في كثير من الأحيان عن المحتوى الذي تقصد التعبير عنه.

هذا التناقض الأصيل بين الشكل والمحتوى يسمح لنا بتبين طريقة ثالثة في تناول تفسير التصوير الفارسي. ولقد قيل في هذه الطريقة أنها صوفية، وسحرية، وسرانية، وهذه المصطلحات تبدو لي بعيدة كل البعد عن التجربة البصرية ومثقلة بالإيحاءات والتحامل. ولربما كان مصطلح شاعرية يصلح أكثر لهذا الاتجاه. ولكن مهما يكن المصطلح الذي نستخدمه في وصفها فإن أصولها تكمن في تناقض أساسي في الأدب والممارسة الصوفية أيضاً بين "الظاهر" و"الباطن". فللتصوف أساليب عديدة لبلوغ عالم الباطن الخفي الذي يؤدي إلى معرفة قدس الأقداس وكل شيء. وفي الأدب نجد الصور المدهشة أحياناً في الشعر الفارسي[١٧] التي تتطلب تفكيك رموزها لتكشف عن معنى العمل، القصيدة. وهكذا يكون من اليسير، والمشروع، فهم الفنون البصرية، وخاصة التصوير، كتعبير عن هذا التناقض. وهذا ما قام به باحثون كثر، كان أحدثهم بورغل[١٨] وآن ماري شيمل[١٩]، اللذان احتوى ثبت المراجع لديهما على إحالات هامة إلى أعمال أصيلة ومفكرين من اتجاهات مختلفة أشد الاختلاف. سلكوا طريق الفكر ذاته، ولو لم يودعوه أحياناً معرفتهم الواسعة.



الشكل (٧٤)

تفصيل مشهد طبيعي في قصة سام في جبل البورز، من شاهنامة طهماسب، ١٥٢٥-١٥٣٥، متحف برلين. نموذج من التكوينات المضطربة ابتكرت لتمثل مساحات مؤثرة وصعبة. كذلك لاحظ النمر مختبئاً خلف الصخور.

لابد من هذا المنظور لفهم الصور بوصفها أشكال جرى تخيلها وتنفيذها بحذق، قليلاً أو كثيراً، وهي ليست في حد ذاتها أكثر من واجهات، وربما تكون مستحسنة وجذابة، إلا أنها تنطوي على معنى أعمق لا يدركه إلا الخبير. إن هؤلاء الذين يعرفون السبيل إلى إدراك إشارتها الخفية يكتشفون مقاصدها الخفية. وهكذا نرى في لوحات معينة تصور مناظر من الطبيعة،

وتعود إلى القرن السادس عشر، صخوراً نفخت فيها الحياة رؤوس عشرات من الرجال والحيوانات، بينما هناك حيوانات أخرى تقوم بعملها أو تراها تتجول بين الصخور (الشكل٧٤). كل زهرة تعرض عدداً عظيماً من المعاني المحتملة التي قد نجد انعكاساً لها في حقول المنمنمات الزاهرة. فما يبدو مجرد لعبة أشكال، ظريفة أحياناً، قد تكون تعبيراً صوفياً عن وحدة الوجود الذي يرى روح الله تسري في كل شيء. وكان المتصوفة قد خرجوا بسلسلة من النظريات عن القيم الرمزية للألوان، وربما تكون هذه القيم، هي التي ألهمت المصورين وليس ما هو بصري محض. فحين كان الشاب خسرو فوق صهوة جواده الأدهم الجميل، رأى شيرين تستحم في بركة صغيرة فأخذ يتأملها وهي عارية، ولم يكن ذلك ضرباً من اختلاس النظر المريض، وإنما إعطاء مثال عبر الحب الدنيوي والعري في الماء، للاتحاد بالقدسي الذي هو أمل كل مؤمن. بل حتى الصور المفزعة أحياناً في تمثيلها الواقعي للسكارى أصبحت في النهاية مجرد دعوات للتحول المطلوب من كل من يتوق أو يأمل ببلوغ النعمة الإلهية.

وهكذا فإن مفردات وعلم دلالات التصوير الفارسي قد شحنت عن قصد بمعان سرانية عبر الأشكال، أو الأفكار الرئيسة العامة، أو الرسوم الدقيقة. وهذا التفسير قد تيسر بفضل فكرة أساسية في الفكر الديني والفلسفي في الإسلام في العصور الوسطى، وتعود بأصولها إلى أفلاطون مما جعل من تبني المذاهب التي تؤمن بالحياة الآخرة لها أمراً مفهوماً بيسر، ومفادها: أن الحقيقة التي تتبدى للمرء وما تمثله عواقبها، إنما هي مرايا لحقيقة لا يبلغها إلا الله وحده ومن يصطفيهم.

لقد طرق كل الشعراء الفرس تقريباً فكرة المرآة، وتناولها بالدراسة كل من برسيلا شوتشيك[٢٠] وبورغل[٢١]، ولكننا نجد عند نظامي خاصة أشد النماذج إقناعاً. لنأخذ قصة ماني في الصين مثلاً على ما ذهبنا إليه (هناك روايات أخرى تصور الواقعة في مناطق غير الصين). وخلاصة القصة أن ماني خدع بمنظر بحيرة أراد أن يشرب من مائها، ولم تخدعه حقيقتها، فأنزل إليها إبريقه يريد ملأه لينكسر أثناء المحاولة فانتقم بأن رسم صورة كلب ميت بجوار البركة الحقيقية ليحول بذلك دون وصول القرويين إلى المكان الذي اعتادوا التزود منه بالمياه. وهناك قصة المباراة بين مصورين، يوناني أو مسيحي (رومي) وصيني، على كل منهما أن يرسم فوق واجهة بناء مشيد خصيصاً لهذه المناسبة. وكان أن قام الرومي برسمه، بينما حول منافسة الصيني الواجهة التي يعمل بها إلى مرآة. فلما رفعت الستارة التي كانت تفصل بينهما كان من المستحيل على الناظر أن يميز الأصل عن التقليد. وفي النهاية اتفق الرأي على أن هذا العمل خدعة، ولكن الاسكندر الأكبر الذي كان الحكم في هذه المباراة قر رأيه على أن العملين، أي الرسم وذاك الذي سمح بانعكاسه بدقة، متساويان من حيث الفهم البصري. وإن هذه القصص فضلاً عن حكايات كثيرة عن أمراء افتضح أمرهم بالرغم من تنكرهم بغير زيهم، وذلك بفضل رسوم لهم وقعت في أيدي أولئك الذين كان الأمراء يريدون الاختباء منهم، وهذا يقود إلى استنتاجين أو نتيجتين طبيعيتين هما أساسيتان في فن التصوير.

الاستنتاج الأول فلسفي، وهو قديم نسبياً، يقول إنه من غير الممكن الجزم بأن ما يراه المرء «حقيقة»، لأنه ليس إلا وهماً، حتى أنه قد يشوه الحقيقة، إنه كذب قد يغري بالتأكيد، إلا أنه ليس حقيقة. على أن الوهم يسمح،

مع ذلك، باللعب بالأشكال، لأنه ما من شيء حقيقي؛ وذلك ما يفسر الطابع الاعتباطي للمساحات والتكوينات ولا مادية الأشخاص. فإذا لم يكن ثمة شيء حقيقي، أصبح كل شيء ممكناً. أما الاستنتاج الطبيعي الآخر فهو صوفي. فحين ترى شيرين صورتها في لوحة يغمى عليها لأن ما رأته كان روحها. فرسام الصور الشخصية، كما يقول القاضي أحمد يسلب قلب من يرسمه ويجعله متاحاً للجميع. عند هذا المستوى، فإن الطابع الاعتباطي الواضح للأشكال وترتيبها، يكون في واقع الحال تعبيراً عن حقيقتها، فما هذه الأشكال إلا مرآة وكل شيء مرآة لما هو عليه في الحقيقة. ذلك أن هذه الحقيقة ليست حقيقة الحواس وإنما حقيقة الهوى، الحب المستبد الذي يحول كل كائن إلى حاج يبحث عن ذاته وعن معشوقه الذي يتلاشى في القدسي. ومن هذا المنظور تغدو الرسومات التي تنتمي إلى التقاليد العظيمة تحولات لما هو ظاهر للعين إلى رؤى لما هو مثال. فالأمراء المقاتلين أو المنهمكين في الصيد الذي تصورهم الملاحم يتحولون في الواقع إلى ممثلين في عالم الروح والقلب.

حين يتأمل المرء حشد المنمنمات الفارسية يجد ما يغري بالاستغراق في هذا الضرب من التفسير الصوفي، فيرى فيها صوراً متتابعة لفردوس من الحدائق، وأزهار وورود وسرادقات رائعة وأجسام بشر ذات بعدين تسبح في كون خيالي. ويستهوي المرء عندئذ أن يرى معظم هؤلاء الرجال والنساء الذي تصورهم اللوحات التي عرفها القرن السابع عشر كأرواح تحققت أشواقهم بالإتحاد الصوفي بالقدسي، أو من هم على طريق ذلك الكشف، وهم في أجمل ثياب، حاملين في أيديهم أدوات جميلة من الفضة والزجاج وفق الوصف القرآني للجنة. ونظرتهم، الشاردة في مكان ما، هي إشارة إلى

اكتشافهم الحقيقة. ومن وجهة النظر هذه يكون فهم رسومات «القلم الأسود» والرسوم الساخرة بعد بهزاد بوصفها فرعاً ضعيفاً في التصوير الفارسي لم يقيض له النجاح في تحوير المثال الصوفي عن صيغته الأولى.

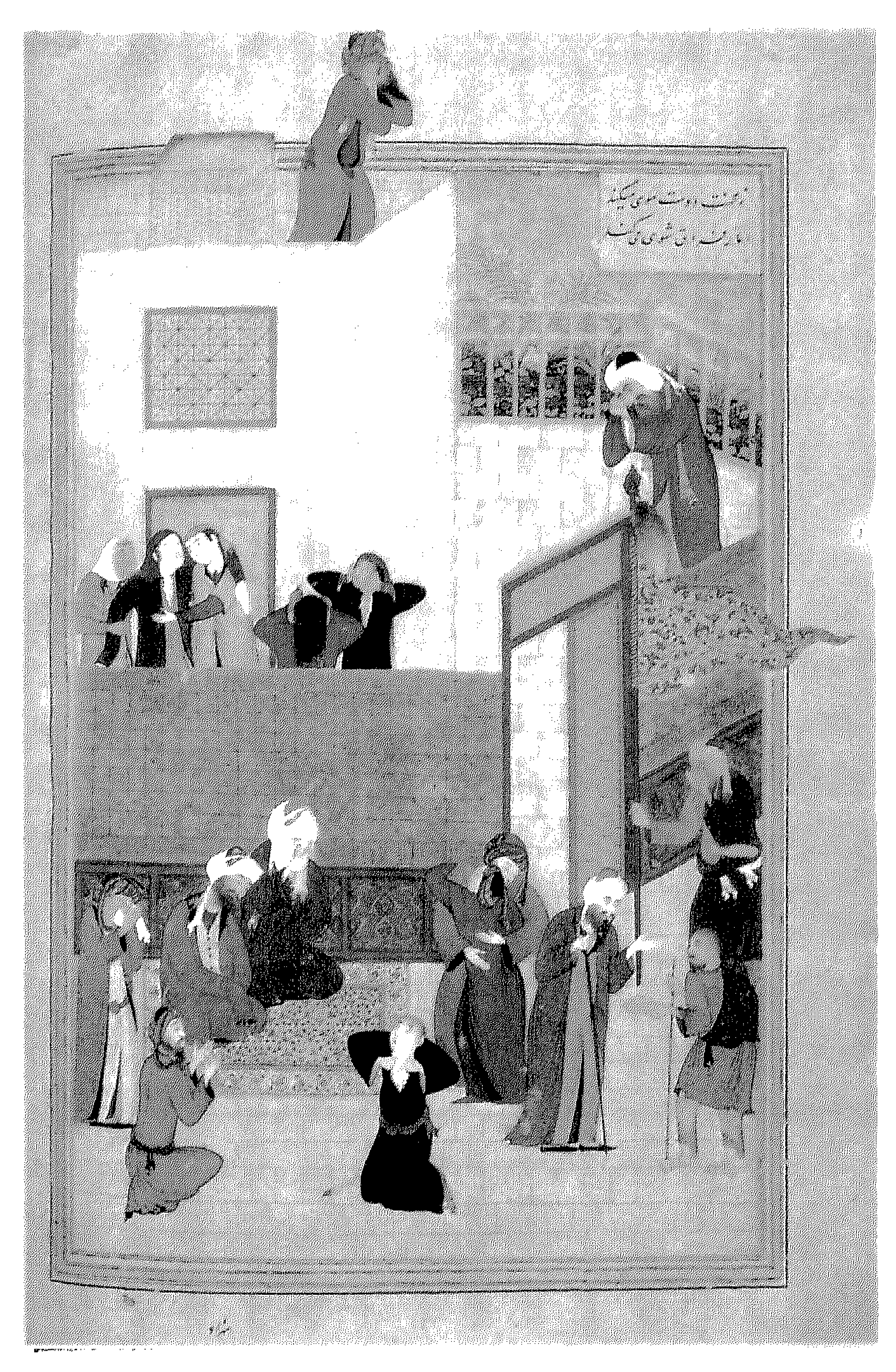
إن الصعوبة الكبرى في هذا التفسير تصدر عما نعلم من الظروف التي أُبدعت فيها هذه الرسومات. إنه فن نشأ في رحاب البلاط، ولا يرجح أن الأمراء الأتراك – المغول، الذين كانت الكتابخانات التيمورية والأوزبكية تعتمد على دعمهم، من المتصوفة أو يحبذون مسلك وممارسات الصوفية ولا كان هذا، عادة شأن الصفويين أيضاً، عدا حالتين هما استثناء القاعدة. والواقع أنهم كانوا إذا عادوا إلى ممارستهم الدينية، هجروا عموماً التصوير. على أن الأمور أقل وضوحاً حين نحاول أن نتخيل حياة ومعتقدات المصورين والحرفيين الآخرين، الذين يرجح بأنهم تأثروا بالصور والرموز بل حتى بممارسات الطرق الصوفية التي كان لها سلطة قوية على النظام الاجتماعي بدءاً من نهاية القرن الرابع عشر وما تلاه.

ويبدو لي ، أخيراً أن أفضل نهج في تفسير الاتجاهات الرئيسة في فن التصوير الفارسي هو بالنظر إليها على أنها تعبير عن مثـــال الحياة الأرستقراطية الملكية أكثر منها تعبيراً عن فكر صوفي. فلقد كانت الحدائق الغناء بما حفلت من أكشاك وما كان يقام فيها من ولائم من كل نوع جزءاً من تلك الحياة. تماماً مثلما كانت الحياة في بلاطات أوروبا الغربية، كذلك كانت العلاقات الغرامية، بل والإيروسية، فضلاً عن قصص المغامرات البطولية في الأزمنة الخوالي والرحلات الأسطورية حتى تخوم الكون، وحوادث في حياة الآخرين ، من الفقراء والشحاذين والبدو، تنشأ في كون هو في واقعه القصور العظيمة في تبريز أو سمرقند أو حدائق هرات. أما وهم الأشكال والأجسام والأماكن فهو انعكاس بسيط لعالم البلاط الصغير حيث

التراتبات الاجتماعية تطغي على الصفات الفردية لكل عضو، والأهم من ذلك أنها كانت تسيطر على حياة الناس في المدن، من تجار وحرفيين وفلاحين، بل حتى العلماء وكل ضرب من أهل الإدارة ورجال الفكر والأدب والأتقياء الصالحين. بل بوسع المرء القول إن ثراء حياة القصور كانت ملهماً للغة وصور الفكر الباطني فضلاً عن موضوعات فن التصوير وأنماطه، وليس الفكر الباطني هو الذي وجد التعبير عن ذاته في صور البلاط وخصوبة الحياة فيه.

ودونما إنكار لاحتمال وجود تأثيرات صوفية ترسبت عن طريق الشعر، وهو الذي كان المصدر الأساس لموضوعات التصوير، نقول إن هذه التأثيرات تبدو أقل نفوذاً من أثر حياة الحروب والمآدب التي كانت تقيمها الأرستقراطية العسكرية التي حكمت العالم الإيراني، حتى تحت حكم الصفويين الذين نتبين مؤيديهم الأساسيين، القزل باش، في معظم المنمنمات التي تعود إلى القرن السادس عشر ونميزهم بالريش الأحمر الذي يزينون به عماماتهم. ولقد كان ذلك عالماً محدوداً أخذ بسلسلة من المبادئ الجمالية المستمدة من الفكر الإسلامي التقليدي في القرن الحادي عشر ليفيد منها في التعبير عن عالم من الصيغ والأعراف في «اللوحات الحية» في مسرح بهي كأي من البلاطات الأوروبية في ذاك الزمان (الشكل٧٥). إن صوره أشبه بآثار أرض خيالية، وضعت للإبقاء على ذكراها في هذا العالم، ربما للمستقبل أو لتمجيدها من معاصريها. كان ذاك فناً مستتراً، سرانياً، غير متاح تقريباً، فناً رهيباً، يقتضي من الناظر الانتباه والدراسة، فتكون جائزته التمتع بجمال أفضل وأكمل نماذجه.

وهكذا نستطيع أن نرسو مع مفارقة أخرى من مفارقات التصوير الفارسي، ومن خلالها تتوازن إلهامات مختلفة مثل الفكر الصوفي، واحتفالات



الشكل (٧٥)

لوحة منسوبة إلى قاسم علي، مشهد مأتم زوج ليلى، من "خماسي" نظامي، ١٤٩٤، المكتبة البريطانية، لندن هذه الصورة المؤثرة التي تجمع أشخاصاً يرتدون الأزرق والأسود تذكرة بمسرحية الألغاز.

البلاطات، والصور الشاعرية، والمقاصد الواقعية بألف طريقة مختلفة لإقناع الناظر أو لجعله يحلم، او ربما كلاهما معاً.

إن مقاصد التصوير الفارسي ماتزال هامة للقرن الحادي والعشرين، إنما على نحو مختلف عن الأهمية التي كانت لها في الماضي. والسبب في ذلك أن الحساسيات والخبرات هي اليوم غير ما كانت عليه في الماضي.

ولنأخذ على سبيل المثال عاملين ضروريين في كل خبرة جمالية، أعني معرفتنا الجمعية والفردية بالفنون وقدرتنا على الإدراك. إننا أكثر غنى بذكرياتنا البصرية بكل أنواعها مما كان عليه المصورون ومناصرو الفن منذ القرن الحادي عشر حتى السابع عشر. وبسبب من هذا الإدراك جهدت هذه القوانين العامة كلها في فن التصوير الفارسي منذ عام ١٩٣١ والمعرض الكبير في لندن. إلى مقارنته بالتصوير الصيني أو الأوروبي. ولعل في هذا الجهد فائدة من حيث التجريد؛ أما من الناحية العملية فإنه ينتهي دائماً بتعداد الخصائص المتوفرة في هذا الفن أو ذاك أو التي يفتقدها، مما ليس له مؤدى من الناحية التاريخية ولا يفيد إلا في فن حسابات قومية أو إثنية إنما مريبة أخلاقياً.

فلا ينبغي أن تستدعى ذاكرتنا لتوزيع جوائز لقيمة جمالية وإنما لتتيح لنا بالأحرى استطلاع كل أشكال الجوانب الفريدة وغير المتوقعة من فن التصوير الفارسي (الشكل ٧٦). ولعلنا نأتي بمثال على هذا وقد سبق لنا الإشارة إليه أكثر من مرة، وهو الحضور الدائم لمناخ من المظاهر الخادعة التي تخفي وراءها أسراراً لا نملك مفاتيح لمغاليقها. إن كل مخطوطة تخفي منمنماتها، وكل منمنمة متألقة بلونها تخفي موضوعها في جو يتكرر مادياً وإنسانياً. فكل صخرة أو حجر، كل شكل إنساني، كل إيماءة قد لا تزيد عن عبارة تتكرر مـرة بعد مـرة، أو لعلها تخفي وراءها سراً ذي دلالة رمزية،



الشكل (٧٦)

سلطان محمد، وحوش، طهمور يهزم العفاريت، من شاهنامة شاه طهماسب، ١٥٢٥-١٥٣٥، متحف الميتروبوليتان، نيويورك. هدية من آرثر آ. هوتن الابن، ١٩٧٠. تصوير مدهش خيالي مخيف، عكس عالم البلاط المنتظم.

رسم لحدث خاص بلغة الصورة، سخرية رؤى فكهة للبشر والأشياء. وإذا شعر المرء بحيرة تخالجه أحياناً لهذا القدر من الشارات في المنمنمات الجميلة التي تعود إلى القرن السادس عشر، ثم إذا عمد إلى تفحصها عن قرب، وجدناه يبدأ بإبداع رموزه الخاصة، فيختار شكلاً إنسانياً معيناً، مفتراً ثغره بما يوحي بابتسامة، أو منظراً من الطبيعة الغناء.

إن تجربتنا المعاصرة وعدد من العوالم البصرية - السلام والسكينة، في الطبيعة الصينية، الفكر والتنوع الرائع في الفن الإيطالي، بل حتى الثراء المدمر أحياناً في فن القرن العشرين- تتيح لنا بلا ريب تقبل الألوان الباهرة التي تطغى في الفن الفارسي فضلاً عن غلبة النشاطات البدنية فيه حتى لتبلغ درجة لا تصدق من ثرائها. وقد كان ذلك كله نتيجة ما قد يقال فيه أنه عبادة التفصيل. ولو شاء المرء لوضع قوائم بكل شكل من الأيدي والأذرع والرؤوس، والجياد والأشجار والنوافذ، وكل عنصر منها يتطلب طرائقه الخاصة في التصنيف، وكل منها حين يفهم يأتي بمتعته الخاصة. وعند هذا المستوى يتوافق إدراك فن التصوير الفارسي والرؤية المعاصرة للفنون حقاً، لأنها تتيح لكل مراقب لروائعه الكبرى حقه الخاص أو حقها بتفسير وتحويل المكتشف إلى عالم خاص. ولعل الناظر يكتشف ان كل شيء فيها جميل، بعدما تشذبت عشرات الأساليب بمعزل عن بعضها البعض على مر الزمن لإبراز كل تفصيل في كل لوحة، وهكذا سجلت لنا إلى الأبد الأسرار الرائعة التي يمكن لكل منا أن يكتشفها بنفسه ويحبها.

هوامش الكتاب

الفصل الأول

شيء من التاريخ

١- انظر: Ipsitoglu, Serayalben (Wiesbaden, 1964).

2- Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson, and Basil Gray, Persian Miniature Painting (1933; London, 1971).

٣- انظر القائمة في:

Nasrin Rohani; A Bvibliography of Persian Miniature Painting, Aga Khan program, Harvard University (Cambridge, 1982).

4- University of Michigan Museum of Art, Persan Art before and the Mongol Conquest (Ann Arbor, 1959)

5- Robert Hillenbrand et al., eds., Imperial Images in Persian Painting (Edinburgh, 1977).

6- S. Car Welch, Jr., ed, Persian Painting: Five Royal Safauid Manuscripts (New York, 1976).

7- S .Cary Welch, Jr ., Wonders of the Age (Cambridge, Mass., 1979).

8- Ernst J. Grube, The Classical Style' in Islamic Painting (New York, 1968); Anthony Welch, Artists for the Sbab (New Haven, 1976).

٩- معرض الفن التيموري، انظر:

Thomas W. Lentz and Glenn D. Lowry, Timur and the Princely Vision (Washington, D.C., 1989).

10- Arthur J. Arberry et al., The Cbester Beatty Library: A Catalogue of Persian Manuscripts, 3 vols (Dublin, 1959- 62).

11- S. Cary Welch, Jr., and Martin B. Dickson, The Wougbron Sbabnameb, 2vols. (Cambridge, Mass., 1981).

12- Sheila Blair, A Compenpendium of Cbronicles (Oxford, 1995).

أرفق نشر شذرات من تاريخ رشيد الدين من مجموعة الخليلي بدراسة تاريخية مسهبة وفهارس تحليلية.

13- Marianna Shreve Simpson and Massumeh Farhad, Sultan Ibrabim Mirza's Haft Awrang (London, 1997).

14- Sheila Canby, The Rebellious Refrmer (London, 1996).

15- Ebadollah Bahari, Bebzad: Master of Persian Painting (London, 1996).

16- Basil Gray, ed., L' Art du livre en Asie centrale (Paris, 1979).

17- Dorothea Duda, "Die Bie Buchmalerei der Ǧala'iriden," Der Islam 48 (1971): 28-76; 49 (1972): 153-220; Ernst J. Grube, "Persian Painting in the Fourteenth Century," Annali Istituto Orientale di Nappli 38 (1978).

18- Lentz and Lowry, Timur and the Princely Visison.

19- Wheeler Thackston, A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art, Aga Khan Program, Harvard University (Cambridge, 1989).

20- Lisa Golombek and Maria Subtelny, eds., Timurid Art and Culture (Leiden, 1992).

21- Alexander papadopoulo. L'stbétique de L'art musulman: La Peinture (Paris, 1972).

الفصل الثاني

مصادر وطاقات

1- Rohani, Bibliograpby of Persian Miniature Painting.

٢- تم طبع الملحق الأخير في أكسفورد عام ١٠٨٤؛ أما التالي فقيد الإعداد.

3- Jane Turner, ed., Dictionary of Art, 37 vols. (London, 1996).

4- Mazda Publishers, Costa Mesa, Calif., 1985-.

5- Basil Gray, La Peinture Persane (Gennevva, 1961).

6- Nora Titey, Persian Miniature Painting (London, 1983).

7- Sheila Canby, Persian Painting (London, 1993).

8- Alexander Papadopoulo, L' Islam et L'art muslman (Paris, 1976).

9- R.W. Ferrier, ed., The Art of Perisia (New Haven, 1989).

10- Sheila Blair end Jonathan Bloom, The Art and Arcbitecture of Lslam, 1250-18800 (New Haven, 1994).

11- A. Grünwedel, Altbuddbistiscbe Kultstätten in Cbinesiscben Turkestan (Berlin, 1912);Mario Bussagli, La Beinture d'Asie centrale (Geneva, 1963) ; Albert von Le Coq, Die buddbistiscbe Spätantike in Mittelasien, 7 vols. (Berlin, 1922-33) ; idem, botscbo (Berlin, 1913) ; M. Yaldiz, Arcbäologie und Kunstgescbicbte Cbinesiscb Zentralasiens (Leyden, 1987) ; Deborah Klimburg - Salter, The Kingdom of Bamiyan (Rome, 1989) ; L. I. Albaum. Balalykb tepe (Tashkkent, 1960) ; V.A. Shishkin, Varabsba (Moscow, 1963) ; Benjamin Rowland, Tne Art of Central Asia (New York, 1974) ; B. A. Litvinski and T. T . Zeymal, Adzbina tepe (Moscow. 1973) ; L. I. Albaum, Zbivopis Afrasiaba (Tashkent, 1975) ; Guitty Azarpay et., Sogbdian Painting (Berkeley, 1981) ; Daiel Schlumberger et al., Lasbkari Bazar, 3 vols. (Paris, 1963- 78) ; Charles K. Wilkinson, Nisbapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decration (New York, 1986) ; David B. Stronach and T. Cuyler Young, Jr., "Three Selijuq Tomb Towers" Iran 4 (1966): 1-20; Lisa Golombek. The Timyrid Shine at Gazur Gab (Toronto, 1969) ; G. Zander, Traveaux ae restauration de monuments historiques en Iran (Rome. 1968) ; W. Kleiss "Der safavidische Pavilion in Qazvin," Archäologische Mitteilungen aus Iran, n.s. 9(1976): 107-24.

١٢- المسعودي، كتاب التنبيه، تحقيق ام. جي. دي جوج M. J. de Goeje ، (بيروت، ١٩٦٥)، ص١٠؛ ترجمة :

B. Carra de Vaux ,Le Livre de L'avertissement (Paris, 1897), 150-51

١٣- البيهقي، تاريخ البيهقي، تحقيق س. نفيسي (طهران، ١٩٤٧-٥٤)؛ ١/١٢١-١٢٤؛ ترجمة إلى الروسية وعلق عليه :

A.K. Arends, Istoria Masuda (Moscow, 1969), 191-95.

14- C. Gray, Anarrative of Italian Travels in Persia (London, 1873), 175.

15- E. Echragi, "Descriptions contemporaines de peintures murales," in Chahriyar Adle, ed., Art et société dans Le monde iranien (Paris, 1982).

16- Ibn al- Muqaffa, Le Livre de Kalila et Dimna, trans. André Miquel (Paris, 1980) ;David S. Rice, "The Oldest Illustrated Arabic Manuscript, "Bulletin of the School of Oriental and African Studies 22 (1954): 207-23.

١٧- حول الرشيدية، تشكل أعمال شيلا بلير التي صدرت مؤخراً نقطة انطلاق لاغنى عنها، حيث يمكن للمرء أن يطالع إشارات لمراجع ودراسات سابقة. انظر خاصة مقالتها:

"Patterns of Patronage and Production in Ilkhanid Lran," in Julian Raby and Teresa Fitzherbert, eds., The Court of the Ilkhans. 1290-1340 (Oxford, 1996) ; and idem, Compendium of Chronicles.

بما في ذلك ترجمة Wheeler Thackston؛ جزءاً من الوقفية. انظر كذلك " The Development of the Illustrated Book in Iran" Muqarnas 10(1993): 266-74.

18- Library of the Topkapi Saray, Istanbul, hazine 2153.

19- Thackston, Century of Princes؛ also in Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision, 364-65.

٢٠- كما عرض لذلك شهريار عادلة في:

"Autopsia, in absentia, sur la date de l'introduction et de la constitution de l'album de Bahram Mirza," Studia Iranica 19(1990): 219-56.

21- Library of the Topkapi Saray, Istanbul, hazine 2154.

٢٢- محمد جفتاي، حالات هنرواران Calligraphers and miniaturists) (Lahore, 1936) وأفضل ترجمة تلك التي قام بها Wheeler Thackston,

23- Vladimir Minorsky, Calligraphers and Painters (Washington, D.C., 1959).

٢٤- انظر الترجمة والتعليقات التي قام بها:

Dickson in Welch and Dickson, Houghton Shahnameh, 1:259-69.

25- Yves Porter, Peinture et arts du livre (Paris and Teheran, 1992).

26- Anthony Welch, Artists for the Shah (New Haven, 1976).

27- Clément Huart, Les Calligraphes et les miniaturists de l'Orient musulman (Paris, 1888).

٢٨- من أجل قائمة جزئية بالنصوص المتعلقة بفن الكتاب. انظر مساهمة عبد الحي حبيبي في العمل الجماعي الذي قام بتحريره Basil Gray, Art du livre وعدة مساهمات في G. N. Atiyah, ed., The Book in the Islamic World (Albany, N.Y., 1995).

29- E.g., G. M. Wickens, "The Persian Conception of Artistic Unity in Poetry and Its Implications in Other Fields" Bulletin of the School of Oriental and African Studues 14 (1952): 239-43; ehsan Yarshater, "Some Common Characteristics of Persian Poetry and Art," Studia Islamica 16 (1962): 61-72; idem, "Persian

Poetry and Painting" in Arthur Upham Pope, ed., A Survey of Persian Art, vol. 14 (London, 1967), 3125029; and J. Christoph Bürgel, The Feathers of the Simurgh (New York, 1988). In a quite different vein, see A. Souren Melikian - Chirvani, "Khwaje

وبمزاج مغاير تماماً، انظر:

Mirak Naqqash," Journal Asiatiqye 276 (1988): 97- 146; and Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision, 280-85.

٣٠- مترجم في:

Clément Huart, Traité des termes figurés relatifs á la description de la beauté (paris, 1875).

31- Priscilla Soucek, "Nizami on Painters and Paintings," in Richard Ettinghausen, ed., Islamic Art in the Metropolitan Museum (New York, 1976).

٣٢- انظر مثلاً، العمل الأسبق الذي وضعه

Helmut Ritter, Das Meer der Seele (Leiden, 1955).

33- "Ishara," in Encyclopedia Iranica, 4:259-63.

34- F.E. Karatay, Farsça Yazmalar Katalogu (Istanbul, 1961).

35- Ivan Stchoukine and Fehmi Edhem, Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothéque de l'Université d'Istanbul (Paris, 1933).

٣٦- مثلاًو الكتاب الذي وضعه

Filiz Çagman and Z. Tandini, The Top Kapi Seray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts, trans. Michael Rogers (Boston, 1986).

٣٧- ملخص الأبحاث التي تناولت تلك الالبومات بالدراسة في:

Vol. 1 of Eleanor Sims and Ernst J. Grube, eds., Islamis Art (New York, 1981).

قام David Roxburgh بدراسة أكثر تكاملاً حول وضع تلك الالبومات في أطروحته التي تقدم بها لنيل الدكتوراه من جامعة بنسلفانيا بعنوان:

Our Works Point to Us: Album Making, Collecting, and Art (1427-1565) (Ann Arbor, Mich., 1996).

38- British Library: Titley, Persian Miniature Painting; Oxford: Basil W. Robinson, Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library (Oxford, 1958); Vienna: Dorothea Duda, Islamische Handschriften (Vienna, 1983);Dublin: Arberry et al., Chester Beatty Library; Badri Atabay, Fihrist-I divanha-yi khati kitabkana-I sultanati (Teheran, 1976).

39- Franç Richard, Catalogue des manuscrits Persans de la Bibliothéque nationale, vol. 1 (Paris, 1989); idem, Splendeurs Persanes (Paris, 1997).

40- Ipşiroglu, Sarayalben; انظر كذلك مقالة

David Roxburgh, "Heinrich Diez and His Eponymous Album," Muqarnas 12 (1995): 112-36.

41- Petit Palais, De Baghdad á Isfahan (Paris, 1994); Metropolitan Museum of Art, Pages of Perfection (New York, 1995).

42- Karen Rührdanz, Orientalische Illusrierte Handschriften (Berlin, 1984).

43- Glenn D. Lowry and S. Nemazee, A Jeweller'Eye: Islamic Art of the Book from the Vever Collection (Washington, D.C., 1988).

44-Basil W. Robinsom, Donation Pozzi(Geneva, 1974).

45- A. Adamova, Persian Painting from the Hermitage (St. Prtersburg, 1997).

٤٦- انظر Marianna Shreve Simpson. Arab and Persian Painting in the Fogg Museum of Art (Cambridge, 1980),

والذي لايحل محل الملاحظات الحصيفة والمميزة التي وضعها Eric Schroeder في Persian Miniatures in the Fogg Museum (Cambridge, 1942).

47- Abolala Soudavar, Arts of the Persian Courts (New York, 1992).

48- Forthcoming volumes of the Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art.

49- In Basil W. Robinson et al., Islamic Painting in the Keir Collection (London, 1978).

50- Anthony Welch, Collection of Islamic Art, Sadruddin Aga Kga, 4 vols. (Geneva, 1972-64); Sheila Canby, Princes, Poets, and Paladins (London, 1998).

51- A. Souren Melikian - Chirvani, Le Roman de Varqa et Golsah, Amales du Musée Guimet, vol. 22 (Paris, 1970); Blair, Compendium of Chronicles; Oleg Grabar and Sheila Blair, Epic Images and Contemporary History (Chicago, 1980).

تطالع الآن مقترنة بـــ:

Abolala Soudavar, "The Saga of Abu Said Bahadur Khan," in Raby and Fitzherbert, Court of the Ilkhans; Welvh and Dickson, Houghton Shahnameh,

وهي رائعة الجنس الأدبي بطبعة فاخرة وتعليقات وافية في

Simpson and Farhad, Ibrahim Mirza's Haft Awrang; Anatole A. Ivanov et al., Á;bom Persisdkikh Miniatur (Moscow, 1968); Jill S. Cowan, Kalila wa Dimna (New York, 1989) ; Leila Benouniche, Le Kalila et Dimna de Genéve (Geneva, 1995) ; Karen Adahl, A Khamsah of Nizami of 1439 (Upsala, 1981).

52- Kenneth Clark, Landscape in Art (London, 1949).

53- In Binyon, Wilkinson, and Gray, Persian Miniature Painting.

الفصل الثالث

السياق التاريخي والحضاري

١ – انظر أعلاه، الفصل الثاني، الهامش :

2- A. Belenitsk, "Nouvelles, "Nouvelles dicouvertes de sculptures et de Peintures murales à Piandjikent," Arts Asiatiques 5 (1958): 163-82; Boris Marchak, "L'Art de Piandjikent à la lumié des derniéres fouilles (1958-68)," Arts Asiatiques 23 (1973): 3-40; T. Vasilenko, "Examen technique des Peintures murales de Pendzikent au cours de travail de réclamation," Arts Asatiques 45 (1990): 41-47; Bussgli, Peinture d'Asie centrale, and articles of the same author reprinted in Indica e Ṡerindia (Rome, 1992); Azarpay et al., Soghdian Painting.

٣- انظر:

Olg Grabar, "Notes on the Iconography of the Demotte Shah - nama," in Ralph Pinder - Wilson, ed. Paintings from Islamic Lands (Oxford, 1969) ; Guitty Azarpay, "Soghdian Stylistic Devices in Islamic Miniature Paintings," in Actes du 29 éme Congrés des Orientalistes (Paris, 1975); Galina A. Pugachenkova, Iz istorii zhivopisi Srednei Azii (Tashkent, 1984).

٤ – انظر أعلاه، الفصل الثانيز الهامش ١٢.

5- Roman Ghirshman, Iran: Parthes at Sasanides (Paris, 1962).

٦- اعتنى بنشر مخطوطة اكسفورد

Emmy Wellecz, "An Early al - Sufi Manuscript," Ars Orientalis 3 (1959): 1-26;

انظر كذلك Richard Ettinghausen, La Peinture Arabe (Geneva, 1962)

إلى جانب عدة مقالات له أعيد نشرها في مجلدات أعماله التي اعتنى بنشرها

Miriam Rosen - Ayalon, Islamic Art and Archaeology: Collectad Papers (Beirlin, 1984).

٧- لمطالعة دراسة وصفية كاملة انظر:

Giovanni M d'Erme, "Contesto Architettonico e Aspetti culturale di dipinti della Cappella Palatina," Bolletino d' Arte 92 (1995): 1-32.

بعض نتائجه ليست مقبولة تماماً.

8- Library of the Topkapi Saray, Istanbul, hazine 841.

٩- العمل الأساسي الذي وضعه

Melikian- Chirvani. Roman de Varqa et Golsah. See also Priscilla Soucek, " Ethnic Depicictions in Varqah ve Gulshah," in 9 Milletlerarasi Türk Sanatlari Kongressi (Ankara, 1995).

10- Freer Gallery of Art, Washington, D.C., 2802.

12- Freer Gallery of Art, Washington, D.C., 41.11.

١٣- انظر مثلاً:

Marianna Shreve Simpson, "The Narrative Structure of a Medieval Iranian Beaker," Ars Orientalis 12(1981): 15-24; idem "Narrative Allusion and Metabhor in the Decoration of Medieval Islamic Objects," in Narianna Shreve Simpson and Herbert L. Kessler, eds., Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages (Washington, D.C., 1985); Chahriyar Adle, "Un Diptyque de fondation," in idem, Art et soiété, 199-218; Grace Guest and Richard Ettinghausen, :The Iconography of a Kashan Luster Plate," Ars Orientalis 4 (1961): 25-62; Oleg Grabar, "Les Arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XIIème siècle," Cahiers de Civilisation Médiéale 11(1968): 181-202.

14- pierpont Morgan Library, New York, Ms M500.

15- Library of the University, Edinburgh, Arab 161.

16- Archaeological Museum, Istanbul, Ms 216.

17- Library of the Topkapi Saray, Istanbul, Hazine 2153, fols. 55, 112, 118, among others.

18- Library of the Topkapi Saray, Istanbul, Hazine 2154, fols. 31,42, 61, 64, 68, 69, 102.

19- Library of the University of Istanbul, F1422.

٢٠- حول مخطوطي ابن بختيشوع والبيروني، انظر :

Barbara Schmitz, Lslamis and Indian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library (New York, 1997); Priscilla Soucek, "An Illustrated Manuscript of al Biruni," in Peter Chelkowski, ed., Tke Scholar and the Saint (New York, 1975); also Priscella Soucek, "The Life of the Prophet," in Soucek, ed., Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, Monograph of the College Art Association (University Park, Pa., 1989). For Rashid al- Din, see the works of Sheila Blair, already cited (Compendium of Chronicles and "Patterns of Patronage and Prduction"); and Richard Ettinghausen, "On Some Mongol Miniatures," Kunst des Orients 3 (1979): 44065. For the" little" Shâhnâmes, see Marianna Shreve Simpson, The Illustrations of an Epic: The Earliest Shahname Manuscripts (New York, 1979): and idem, "The Role of Baghdad in the Formation of Persian Painting," in Adle Art et soiétéFor the Demotte Book of Kings.

جميع المصادر في :

Grabar and Blair, Epic Images and Contemporary History.

يجب أن تقرأ مع انتقادات:

Abolala Soudăvar, "Saga of Abu Said,"

حيث يوجد اشارات للأعمال التي صدرت مؤخراً :

The Book of the Ascension was Published by Richard Ettinghausen, "Persian Ascension Minia (1957): 360-83. For Kalila and Dimna, the basic work is Cowan, Kalila wa Dimna; cf the Perhaps overly severe criticism by Ernnst J. Grube, "Prologe mena for a Corpus of Illustrated Kalila wa Dimnah," Islamic Art 4 (1990-91): 301-412.

21- British Library, London, add. 18113, dated 1396.

22- Library of the Topkapi Saray, Istanbul, Hazine 1479, of 1330; Public Library, St. Petersburg, Dorn 329, dated 1333.

23- Metropolitan Museum of Art, New York, 1974.290.

24- Bibliothéque Nationale, Paris, suppl. Persan 1`865.

25- Bodleian Library, Oxford, Ouseley 379-81.

26- Marie L. Swietochowski and Srefano Carboni, Illustrated Poetry and Epic Images: Persian Painting of the 1330s and 1340s (New York, 1994).

27- British Library, London, Or. 13297, dated 1386 and 1388; there is another copy in Teheran. وهناك نسخة أخرى في طهران

28- Library of the Topkapi Saray, Istanbul, hazine 1511, deted 1371.

29- Freer Gallery of Art, Washington, D.C., 32.35.

30- Deborah Klimberg - Salter, "A Sufi Theme in Persian Painting," Kunst des Orients 11 (1976-77): 43-81;

انظر كذلك:

Ernst Kühnel, "Malernamen in aen Berlin Saray- Alben," Kunst des Oriennts3 (1959):66-77.

31- British Library, London, add. 18113.

٣٢- انظر:

Teresa Fitzherbert, "Khwaju Kirmani (689-753/1280-1352)," Iran 29 (1991): 137052;

كذلك انظر:

J. Christoph Bürgel, "Humay and Humayn: A Medieval Persian Romance," in Annali Istituto Italiano per it Medio e Estremo Oriente (Proceedinggs of the First European Conference of Iranian Studies) (Rom, 1990) 347-57.

33- Library of the Topkapi Sary, Istanbul, Hazine 1653, dated 1425.

٣٤- انظر:

Eleanor Sims, "Ibrahim- Sultan's Illustrated Zafar- nameh of 839/1436," Islamic Art 4 (1990-91): 175-217.

35- Bibliothéque Nationale, Paris, suppl. Turc 190.

إن صور هذه المخطوطة قد نشرتها

Marie - Rose Séguy, Le Livre de l' Ascension (Paris, 1977).

36- The former Imperial Libraty of Gulistan, Ms 61, dated 1430 and transcribed at Heart.

37- Royal Asiatic Society, London, MS Morlry 239. c. 1450.

٣٨- مثلاً، ثمة مخطوطة جميلة في متحف الأرميتاج ببطرسبورغ وضعت لشاه ،خ، ومؤرخه في عام ١٤٣١؛ وأخرى في ابسالا مؤرخة في عام ١٤٣٩.

39- Library of the Topkapi Saray, Istanbul, Revan 1022.

40- Chester Beatty Library, Dublin, P119.

٤١- بالإمكان مطالعة قوائم لهذه المخطوطات والتي يبدو أنها لم تكتمل بعد جميعاً، في الأدلة العامة مثل:

Blair and Bloom, Art and Architecture of Islam;in the large catalogue of the Timurid exhihibition of 1989 (Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision) ; and in Adahl, Khamsah of Nizami.

٤٢- إلى جانب الأعمال الأساسية التي ورد ذكرها في الفصل السابق وخاصة المجلدات الأولى من Ars Orientalis and Islamic التي تتضمن عدداً من الرسومات المصورة بالأبيض والأسود والعديد من الرسوم التوضيحية الملونة التي يمكن مطالعتها في: M. Ioşiroglu, Painting and Culture of Mongols (New York, 1966). حيث يجب توخي الحذر عند الاستعانة بالشروحات والتواريخ الواردة فيها. ثمة تعليقات حصينة وضعها Michael Rogers, "Siyah Qalam," Marg 41(1987-88): 21-38.

٤٣- إضـــافة إلى الأعمال التي ورد ذكرها للتو، يتعين على المرء دراسة الفصول التي تتسم بالصعوبة غالـــباً عند Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision, and Thomas W. Lentz's articles, esp., "Dynastic Images in Early Timurid Wall Painting, I," Muqarnas 10(1993): 253-65.

مع ملاحظات شديدة الأصالة حول وضع الرسوم التيمورية. في مجلد مقرنصات ذاته ثمة مقالة بقلم: Liso Golombrk ("The Paysage as Funerary Imagery in Timurid Wall Painting," 241-52) تظهر مبلغ أهمية الدراسة الايقونوغرافية. وتتجه دراسات أكثر تقليدية كالتي وضعها Basil Robinson, Eleanor Sims, and Ernst Grtibe, نحو معالجة مسألة "المدارس" المحلية في هرات وشيراز وبحثت عن الاختلافات الاقليمية في التفضيلات البصرية؛ انظر مساهماتهم في Cray, Art du Livre.

٤٤- حول هذه المسائل العامة، انظر الأدلة الكبرى، والكتاب القديم نسبياً

Ivan Stchouke, Les Peintures des manuscrits timourides (Paris, 1954); the Timurid exhibition cataloge (Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision);and an article by Maria Subtelny on Mir Ali Shir Nava'I in Encyclopedia of Islam, 7:91-95,

مع وفرة بالمراجع ومعلومات أخرى.

45- Bahari, Behzad.

46- Metropolitan Museum of Art, New York, 63.210.

قام بدراسة هذه المخطوطة

Marie L. Swietochowski (in Ettinghausen, Islamic Art in the Metropolitan Museum).

٤٧- دار الكتب الوطنية، القاهرة، أدب فارسي ٩٠٨.

48- British Library, London, add. 25900.

49- British Library, London, Or. 6810.

50- Library of the Topkapi Saray, Lstanbul, hazine 676.

51- Library of the Topkapi Saray, Istanbul, hazine 762,c. 1480.

52- Arthur M. Sackler Galley, Eashington, D.C., 94-104 (formerly Vever Collection).

53- Museum of Turkish and Islamic Arts, Istanbul, 1986.54- Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision.

54- Lentz and Lowry, Timur and The Princely Vision.

٥٥- إلى جانب الأعمال التي ورد ذكرها، انظر:

Thomas W. Lentz "Changing Worlds: Behzad and the New Painting," in Sheila Canby, ed., Five Centuries of Painting (Bombay, 1990), 39-54.

٥٦- إلى جانب الأدلة الضخمة، انظر خاصة، أعمال Ivan Stchoukine: وبجلداته الثلاث حول الصفويين (انظر ثبت المصادر) ومقالات مثل "Maulana Shaykh Muhammad, un maîtrre de l'école de Meshed," Arts Asiatiques 30 (1974):3-18; and "Notes sur les images de l'école d'Isfahan," Syria 48(1971): 203-12; see also Basil W. Robinson, "Paintrr- Illuminators of 16 th Century Shiraz," Iran 17 (1979): 105-8.

٥٧- النص والترجمة في

Bahari, Behzad; cf. Priscilla Soucek in Encyclopedia Iranica.

٥٨- مثل:

Young Man and Old Man in the Freer Gallery of Art, W ashington, D.C., 44048.

59- Metropolitan Museum of Art, New York, c. 1520-25.

60- Bibliothéque Nationale, Paris, suppl. Turc 316.

61- Asafi, Dastan-I Jamal ea Jalat, in the Universiy Library in Upsala, dated 1502-3; Library of the Topkapi Saray, Istanbul, Ouintet of Nizami, hazine 762, completed about 1504-5

عدة منمنمات منفصلة

٦٢- المخطوط موزعة بين متحفي

Fogg Art Museum ar Harvard University and the Metropolitan Museum of Art, New York.

٦٣- أبعادها ٤٧×٣٢سم ومن الواضح أنها أكبر من القياس العادي.

64-British Libtary, London, Or. 2265.

٦٥- صدر كل من كتاب الملوك والعروش السبعة بطبعة فاخرة، أولهما في كتاب Welch and Simpson and Farhad, Ibrahim :وثانيهما في كتاب Dickson, Houghton Shahnameh Mirza's Haft Awrang. ولم تتم دراسة المنمنمات لمخطوطات حافظ ونظامي بمفردها، لكن معظمها مصور في كتالوغات المعارض التي نظمها S. Cary Welch, Jr. and Anthony Welch. أما الأعمال السابقة وخاصة التي وضعها Stchoukine فمن الواضح أنها قد أصبحت قديمة جداً ويجب أن تستخدم لاستقاء المعلومات الوضعية المتعلقه بالمخطوطات.

٦٦- من بين المخطوطات التي اقترن اسمها ببخارى :

British Library, London, India Office Collection, MS 1097; Library of the Topkapi Saray, Istanbul, hazine 2162; British Library, London, Or. 5032 (a Gulistan of Saadi).

حول ما يدعى بالمخطوطات الشيرازية، انظر الأدلة:

خاصة(Titly, Perian Miniature Painting) and Grace Guest, Shiraz Painting in the Sixteenth Century (Washington, D.C., 1949).

67- مؤرخة في 1576-77 و1587-97, in the Metropolitan Museum of Art, New York. ومجموعة الأمير صدر الدين آغا خان .

68- British Library, London, Or. 12985.

69- A Book of Kings of the Cheter Beatty Library in Dublin, MS 277.

نفذت في الفترة 97-1587وكتاب مخزن الأسرار لمؤلفه حيدر خوارزمي في مؤرخة في 1614, in the Art and History Museum in Houston, Texas.

٧٠- تمت إثارة هذه النقطة في مقالة رائعة بقلم

Vlud Atanasiu, "Eye- Glances in Muslim Art (Miniatures and Numismatics)" (1996?)

والتي لايمكن الحصول عليها، فيما أعلم، إلا من المؤلف عبر البريد الاليكتروني بالعنوان Ecole Pratique des Hautes Etudes IV, Paris.

٧١- المصادر الرئيسة: Wegch. Artists for the Shah; and Canby, Rebellious Rrformer.

من أجل الحصول على مدخل للرسومات انظر

Marie L. Swietochowski, Persian Drawings in the Metrobolitan Museum of Art (New York, 1989).

٧٢- من أجل الحصول على ثبت بالمصادر، انظر المقالة الممتازة حول المصورين في

Turner, Dictionary of Art; Massumeh Farhad, "The Art of Mu□in Musavvir," in Sheila Canby, ed., Persian Masters (Bombay, 1990) ; and Eleanor Sims, "The European Print Sources of Paintings by Muhammad Zaman," in Atti ael XXIV Congresso de Storia dell' Arte (Bologna, 1979).

الفصل الرابع

الأفكار الرئيسة في التصوير الفارسي

1- Richard Ettinghausen, "The Categorization of Persian Painting," in S. Morag et al., eds., Studies in Judaism and Islam Presented to S. D. Goitein (Jerusalam, 1981).

2- Freer Gallery of Art, Washington, D.C., 47019 and 57.16

3- Sims, "Ibrahim- Sultan's Illustrated Zafar - nameh," 175-217.

4- Eleanor Sims, "The Garrett Manuscript of the Zafar- Name" (Ph. Diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1973).

٥- ثمة طبقة قديمة لهذا المخطوط باعتناء

Thomas W. Arnold, Bihzad and His Paintings in the Zapharname Manuscript (London, 1930).

لكن العديد من هذه المنمنمات متضمنة في

The catalogue of the 1989 Timurid exhibition (Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision).

٦- مثلاً تلك التي نظمها الشاعر نظامي والعروش السبعة لجامي والموجودة في

The British Library, London, Or. 2265, and the Seven Thrones of Jami in the Freer Gallery of Art, Washington, D.C.

٧- قام بنشر منمنمات هذه المخطوطة قبل هذا التاريخ Séguy (انظر أعلاه الفصل الثالث، هامش ٣٥) كذلك انظر: Richard, Splendeurs Persanes.

٨- قامت بالاعتناء بدراسة بعض هذه الأعمال

Na' ama Brosch and Rachel Milstein, Biblical Stories in Islamic Painting (Jerusalem, 1991), and Stories of the Prophet (Leiden, 1998).

٩- عنيت بدراسة مخطوطة Edinburgh الباحثة Prscilla Soucek انظر أعلاه، الفصل الثالث، هامش ٢٠.

10- Libray of Topkapi Saray, Istanbul. Hazine 2153, fol 131 أنظر Lisa Golombek, "Some Representations of Architecture," Islamic Artl (1981): 130-35.

11- أنظر أعمال Eleanor Sims in Atti ("European Print Sources") and Anatole A. Ivanov, "The Life of Muhammad Zaman," Iran 17 (1979): 65-70.

12- John Carswell, New Julfa (Oxford, 1968).

13- Angelike Hartmann, "Siyah Qalam," in Hans R. Roemer and Albrecht Noth, eds., Studien zur Geschichte und Kultur des Vorderen Orients: Festschrift für Berthold Spuler (Leiden, 1981).

14- Bibliothéque Nationale, Paris, suppl. Persan 1965.

١ – مثل المخطوطة التي ورد ذكرها للتو

On the Usefulness of Animals (chap.3), in the Pierpont Morgan Library, New York; see above, chap. 3,n.14.

انظر أعلاه، الفصل الثالث، هامش ١٤.

١ – لمدخل لهذا الموضوع مزود بهوامش وافية انظر

Stefano Carboni, "The London Qazwini: An Early 14 th- Century Copy of the 'Aja'ib al - Makhluqat," Islamic Art3 (1988-89): 15-32; see also Anna Contadini, "The Kitab al- Hayawan in the Escorial Library, Lslamic Art3 (1988-89): 33-58.

17- Ernst J. Grube, "Studien zur Malerei der Timuriden L," Kunst des Orients5 (1968): 1-23.

١ – إن نص شاهنامة الفردوسي (كتاب الملوك) موجود في طبعات عديدة مازال أفضلها ناقصاً وهي
التي صدرت باعتناء H. Khalegi- Motlagh (New York and Costa Mesa, Calif., 1988-) لتحل محل طبعة E. Bertels et al. (Moscow, 1966-67). وهناك ترجمة كاملة
بالفرنسية أنجزها J. Mohl (Paris, 1886-88), لكنها نادرة جداًو شأنها شأن الترجمة الشعرية
باللغة الإنكليزية التي نهض بها A. G. and E. Warner (London, 1905- 25). ثمة ملخص
مفيد ومتاح في R. Levy, Epic of the Kings (Costa Mesa, Calif., 1996) للتعرف
على تاريخ صياغة النص انظر:

M. Omidsalari, "Unburdening Firdawsi," Journal of the American Oriental Society 116(1996) 235-42.

وقد تمت ترجمة حكاية غارشاسب إلى الفرنسية على يد:

Henri Massé, Le Livre de Gershasp (Paris, 1951).

19- Edward Davis and Jill Norgren, A Preliminary Index of Shahnameh Illustrations, Center for Near and Middle Eastern Studies, University of Michigan (Ann Arbor, 1969.

نفذت طبعة هذا العمل، لكن من اليسير الحصول على نسخ مصورة منه.

20- Grabar and Blair, Epic Images and Contemporary) History; and Soudavar, "Saga of Abu Said"; see also Robert Hillenbrand, "The Iconography of the

Shah- name - yi Shahi; in Charles Melville, ed., Safavid persia (Combridge, 1996).

21- Christian de Fouchécour, La Description de la nature dans la poésie persane (Paris, 1969); and Julie S. Meisami. Medieval Persian Court Poetry) (Princeton, 1987).

٢٢- ثمة دراسات ممتازة في المجلدات من ٤ حتى ٧ من The Cambridge History of Iran. تطالع تقديرات أكثر تفصيلاً في الأعمال التالية وجميعها مفيدة لكن بعضها يصعب الحصول عليه Ritter, Das Alecr der Seele والدراسة الممتازة عن الشاعر العطار التي قامت بها Attar; Annemarie Schimmel, A Two Colored Brocade (Chapel Hill, 1992) ومدخل، فني وفكري، للصور في الشعر الفارسي Fouchécour, Description de la nature وهو أكثر غنى مما يوحي به عنوانه. وبحث مثير للاهتمام ودؤوب حول الفنون البصرية والشعر، Bürgel, Feather of the Simurgh.

٢٣- انظر

Nora Titley, A 14 th- Century Nizami Manuscript in Teheran" Kunst des Orients 8 (1973): 120-26; and the unpublished dissertation of Priscil- la Soucek (New York University, 1971).

24- In the Free Gallery of Art, Washington, D.C., and Klimberg- Salter, "A Sufi Theme in Persian Painting".

25- British Library, London; see Fitzherber, "Khwaju Kirmani".

26- Ludmilla N. Dodhudoeva, Nizamiv Zhivobisi Srednei Azii (Moscow, 1985).

27- British Library, London, add. 25900, fol. 18v.

٢٨- سوف يجدها القارئ جميعها في Bahari, Behzad.

29- British Library, London, Or. 25900.

30- Stronach and Young, "Three Seljuq Tomb Towers", 1020.

31- Golombek, Timurid Shrine at Gazur Gah.

32- Wilkinson, Nishapur.

33- Kleiss, "Safavidische Pavilion in Qasvin," 107-24; and Ingrid Luschey - Schmeisser, The Pictorial Tile Cycle of Hesht Behesht (Romr, 1978).

34- Simpson and Farhad, Ibrahim Mirza's Haft Awrang.

٣٥- للتعرف على العديد من هذه التقنيات انظر:

Yves Porter, "Arts du livre et illustrations," in Yann Richard, ed., Entre L'Iran et L'occident (Paris, 1989); and his "Kagaz-e Abri," Studia Iranica 17 (1988): 47-55.

الفصل الخامس

نحو علم جمال التصوير الفارسي

١ – انظر:

Max Loehr "The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures," Ars Orientalis 1 (1954);and Toh Sugimura, The Encounter of Persia with China, Senri Ethnological Studies, no. 18 (Osaka, 1986).

2- Terry Allen, "Byzantine Sources for the Jami al Tawarihh," Ars Orientalis 15 (1985)" 121-36.

٣– عني بنشر الصورة دون التحقق من هوية المصور

Kühnel. "Malernamen in den Berlin Saray - Alben"

لتحديد هوية المصور انظر:

H. Blanck, "Eine Persische Pinselzeichnung" Archäologische Anzeiger, 1964, 307-11.

٤ – نشرت في A.R. Rhhodes, Propaganda: The Art of Persuasion in World War II New York. 1976).

٥– انظر ارزادشت لجعفر التبريزي المذكور أعلاه في الفصل الثاني

6- A.Adamova, "Repetitions of Compositions in Manuscripts: Thamsa of Nizami," in Golombrk and Subtelny, Timurid Art and Culture.

7- Simpson and Fahad, Ibahim Mirza's Haft Awrang.

8- Minorsky (Qadi Ahmad), Calligrabhers and Painters, 178.

9- Barbara Schmitz, Islamic Manuscribts in the New York Public Library, vol. 1(New York, 1992).

10- Adamova, "Repetitions of Compositions in Manuscripts".

١١– انظر أعمال Stchoukine التي ورد ذكرها في ثبت المصادر.

12- Lisa Golombek, "Toward a Classification of Islamic Painting," in Ettinghausen, Islamic Art in the Metropolitan Museum.

١٣– نرى ذلك في مخطوطتين تعودان إلى النصف الثاني من القرن الخامس عشر: إحداهما في (دار الكتب الوطنية بالقاهرة، أدب فارسي٩٠٨) تمثل حمام هارون الرشيد، والأخرى في Metropolitan Museum of Art, New York, 63.210.35) وتمثل مقبرة.

١٤- انظر:

Chahriyar Adle, "Recherche sur le module et le tracé correcteur dans la miniature orientale, I," in Le Monde iranien et L'Isam, 4 vols. (Paris, 1971-77): 3:81-106; Melikian - Chirvani, "Khwage Mirak Naqqash"; and Bürgel, Feather of the Simurgh.

وهذه المصادر تحتوي إشارات إلى أعمال أسبق.

15- Bürgel, Feather of the Simurgh.

١٦- ترجمة Huart, Traité des termes.

١٧- انظر الأعمال الرائعة حول هذا الموضوع لـ Annemarie Schimmel, مثلاً، Mystical Dimensions of Islam (Chapel Hill, 1975).

18- Bürgel, Feather of the Simurgh.

19- Schimmel, Mystical Dimensions of Islam.

20- Soucek, "Nizami on Painters and Paintings".

21- Bügel, Feather of the Simurgh.

Bibliography

ثبت المصادر

Adahl, Karen. *A Khamsah of Nizami of 1439*. Upsala, 1981.

Adamova, A. *Persian Painting from the Hermitage*. St. Petersburg, 1997.

———. "Repetitions of Compositions in Manuscripts: The *Khamsa* of Nizami." In Lisa Golombek and Maria Subtelny, eds., *Timurid Art and Culture*. Leiden, 1992.

Adle, Chahriyar, ed. "Autopsia, in absentia, sur la date de l'introduction et de la constitution de l'album de Bahram Mizra." *Studia Iranica* 19 (1990): 219–56.

———. "Recherche sur le module et le tracé correcteur dans la miniature orientale, I." In vol. 3 of *Le Monde iranien et l'Islam*. 4 vols. Paris, 1971–77.

———. *Art et société dans le monde iranien*. Paris, 1982.

Albaum, L. I. *Balalykh tepe*. Tashkent, 1960.

———. *Zhivopis Afrasiaba*. Tashkent, 1975.

Allen, Terry. "Byzantine Sources for the Jami al-Tawarihh." *Ars Orientalis* 15 (1985): 121–36.

Arberry, Arthur J., et al. *The Chester Beatty Library: A Catalogue of Persian Manuscripts*. 3 vols. Dublin, 1959–62.

Arends, A. K. *Istoria Masuda*. Moscow, 1969.

Atiyah, G. N., ed. *The Book in the Islamic World*. Albany, N. Y., 1995.

Azarpay, Guitty. "Sogdian Stylistic Devices in Islamic Miniature Painting." In *Actes du 29ème Congrès des Orientalistes*. Paris, 1975.

Azarpay, Guitty, et al. *Soghdian Painting*. Berkeley, 1981.

Bahari, Ebadollah. *Behzad: Master of Persian Painting*. London, 1996.

Balashova, G. H. "Glinyany Kuvshiny s Epicheskimi Szenami." In *Sredneya Aziia I Iran*. Leningrad, 1972.

Bayhaqi. *Ta'rikh-i Bayhaqi*. Ed. S. Nafisi. 2 vols. Teheran, 1947–54.

Belenitski, A. "Nouvelles dicouvertes de sculptures et de peintures murales à Piandjikent." *Arts Asiatiques* 5 (1958): 163–82.

Benouniche, Leila. *Le Kalila et Dimna de Genève*. Geneva, 1995.

Binyon, Laurence, J. V. S. Wilkinson, and Basil Gray. *Persian Miniature Painting*. 1933. London, 1971.

Blair, Sheila. *A Compendium of Chronicles*. Oxford, 1995.

———. "The Development of the Illustrated Book in Iran." *Muqarnas* 10 (1993): 266–74.

———. "Patterns of Patronage and Production in Ilkhanid Iran." In Julian Raby and Teresa Fitzherbert, eds., *The Court of the Ilkhans, 1290–1340*. Oxford, 1996.

Bürgel, J. Christoph. *The Feather of the Simurgh*. New York, 1988.

———. "Humay and Humayun, A Medieval Persian Romance." In *Annali Istituto Italiano per il Medio e Estremo Orient*. Proceedings of the First European Conference of Iranian Studies. Rome, 1990.

Bussagli, Mario. *Indica e Serindia*. Rome, 1992.

———. *La Peinture d'Asie centrale*. Geneva, 1963.

Çagman, Filiz, and Z. Tandini. *The Top Kapi Seray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts.* Trans. Michael Rogers. Boston, 1986.

Calouste Gulbenkian Foundation. *L'Art de l'Orient islamique.* Lisbon, 1963.

Canby, Sheila. *Persian Painting.* London, 1993.

———. *Princes, Poets, and Paladins: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan.* London, 1998.

———. *The Rebellious Reformer.* London, 1996.

———, ed. *Persian Masters.* Bombay, 1990.

Carboni, Stefano. "The London Qazwini: An Early 14th-Century Copy of the 'Aja'ib al-Makhluqat." *Islamic Art* 3 (1988–89): 15–32.

Carswell, John. *New Julfa.* Oxford, 1968.

Chaghatai, Mohammad A. *Halat-e honarvaran* (Calligraphers and miniaturists). Lahore, 1936.

Clark, Kenneth. *Landscape in Art.* London, 1949.

Contadini, Anna. "The *Kitab Manafi al-Hayawan* in the Escorial Library." *Islamic Art* 3 (1988–89): 33–58.

Cowan, Jill S. *Kalila wa Dimna.* New York, 1989.

Daftari, Ferhad. *The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse, and Kandinsky.* New York, 1991.

Davis, Edward, and Jill Norgren. *A Preliminary Index of Shahnameh Illustrations.* Center for Near and Middle Eastern Studies, University of Michigan. Ann Arbor, 1969.

d'Erme, Giovanni M. "Contesto Architettonico e Aspetti culturale di dipinti della Cappella Palatina." *Bolletino d'Arte* 92 (1995): 1–32.

Dodhudoeva, Ludmilla N. *Nizami v Zhivopisi Sredneii Azii.* Moscow, 1985.

Duda, Dorothea. "Die Buchmalerei der Ğala'iriden." *Der Islam* 48 (1971): 28–76; 49 (1972): 153–220.

———. *Islamische Handschriften.* Vienna, 1983.

Echragi, E. "Descriptions contemporaines de peintures murales." In Chahriyar Adle, ed., *Art et société dans le monde iranien.* Paris, 1982.

Ettinghausen, Richard. *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers.* Ed. Miriam Rosen-Ayalon. Berlin, 1984.

———. "On Some Mongol Miniatures." *Kunst des Orients* 3 (1979): 44–65.

———. *La Peinture Arabe.* Geneva, 1962.

———. "Persian Ascension Miniatures." *Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti* 12 (1957): 360–83.

———, ed. *Islamic Art in the Metropolitan Museum.* New York, 1976.

Farhad, Massumeh. "The Art of Mu'in Musavvir." In Sheila Canby, ed., *Persian Masters.* Bombay, 1990.

Firdawsi. *Shâhnâme.* Ed. H. Khalegi-Motlagh. New York and Costa Mesa, Calif., 1988–.

Fitzherbert, Teresa. "Khwaju Kirmani (689–753/1280–1352)." *Iran* 29 (1991): 137–52.

Fouchécour, Christian de. *La Description de la nature dans la poésie persane.* Paris, 1969.

Ghirshman, Roman. *Iran: Parthes et Sasanides.* Paris, 1962.

Golombek, Lisa. "The Paysage as Funerary Imagery in Timurid Wall Painting." *Muqarnas* 10 (1993): 241–52.

———. "Some Representations of Architecture." *Islamic Art* 1 (1981): 130–35.

———. *The Timurid Shrine at Gazur Gah.* Toronto, 1969.

———. "Toward a Classification of Islamic Painting." In Richard Ettinghausen, ed., *Islamic Art in the Metropolitan Museum.* New York, 1972.

Golombek, Lisa, and Maria Subtelny, eds. *Timurid Art and Culture.* Leiden, 1992.

Grabar, Oleg. "Les Arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XIIème siècle." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 11 (1968): 181–202.

———. "Notes on the Iconography of the Demotte Shah-nama." In Ralph Pinder-Wilson, ed., *Paintings from Islamic Lands.* Oxford, 1969.

———. "Toward an Esthetic of Persian Painting." In *The Art of Interpreting.* Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 9. University Park, 1995.

Grabar, Oleg, and Sheila Blair. *Epic Images and Contemporary History.* Chicago, 1980.

Gray, Basil. *Le Peinture persane.* Geneva, 1961.

———, ed. *L'Art du livre en Asie centrale.* Paris, 1979.

Gray, C. *A Narrative of Italian Travels in Persia.* London, 1873.

Grube, Ernst J. *The Classical Style in Islamic Painting.* New York, 1968.

———. "Persian Painting in the Fourteenth Century." *Annali Istituto Orientale di Napoli* 38 (1978).

———. "Prologemena for a Corpus of Illustrated *Kalila wa Dimnah.*" *Islamic Art* 4 (1990–91): 301–412.

———. "Studien zur Malerei der Timuriden I." *Kunst des Orients* 5 (1968): 1–23.

Grünwedel, A. *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesischen Turkestan*. Berlin, 1912.

Guest, Grace. *Shiraz Painting in the Sixteenth Century*. Washington, D.C., 1949.

Guest, Grace, and Richard Ettinghausen. "The Iconography of a Kashan Luster Plate." *Ars Orientalis* 4 (1961): 25–64.

Hartmann, Angelike. "Siyah Qalem." In Hans R. Roemer and Albrecht Noth, eds., *Studien zur Geschichte und Kultur des Vorderen Orients: Festschrift für Berthold Spuler*. Leiden, 1981.

Hillenbrand, Robert. "The Iconography of the Shahname-yi Shahi." In Charles Melville, ed., *Safavid Persia*. Cambridge, 1996.

———. "The Message of Misfortune." In *Hali Annual 3: Silk and Stone*. London, 1996.

Hillenbrand, Robert, et al., eds. *Imperial Images in Persian Painting*. Edinburgh, 1977.

Huart, Clément. *Les Calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman*. Paris, 1888.

———. *Traité des termes figurés relatifs à la description de la beauté*. Paris, 1875.

Ibn al-Muqaffa'. *Le Livre de Kalila et Dimna*. Trans. André Miquel. Paris, 1980.

Ipşiroglu, M. *Painting and Culture of the Mongols*. New York, 1966.

———. *Sarayalben*. Wiesbaden, 1964.

Ivanov, Anatole A. "The Life of Muhammed Zaman." *Iran* 17 (1979): 65–70.

Ivanov, Anatole A., et al. *Albom persisdkikh Miniatur*. Moscow, 1968.

Karatay, F. E. *Farsça Yazmalar Katalogu*. Istanbul, 1961.

Kleiss, W. "Der safavidische Pavilion in Qazvin." *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, n.s. 9 (1976): 107–24.

Klimburg-Salter, Deborah. *The Kingdom of Bamiyan*. Rome, 1989.

———. "A Sufi Theme in Persian Painting." *Kunst des Orients* 11 (1976–77): 43–81.

Kühnel, Ernst. "Malernamen in den Berlin Saray-Alben." *Kunst des Orients* 3 (1959): 66–77.

LeCoq, Albert von. *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*. 7 vols., Berlin, 1922–33.

———. *Chotscho*. Berlin, 1913.

Lentz, Thomas W. "Changing Worlds: Behzad and the New Painting." In Sheila Canby, ed., *Five Centuries of Painting*. Bombay, 1990.

———. "Dynastic Images in Early Timurid Wall Painting, I." *Muqarnas* 10 (1993): 253–65.

Lentz, Thomas W., and Glenn D. Lowry. *Timur and the Princely Vision*. Washington, D.C., 1989.

Levy, R. *Epic of the Kings*. Costa Mesa, Calif., 1996.

Litvinski, B. A., and T. T. Zeymal. *Adzhina tepe*. Moscow, 1973.

Loehr, Max. "The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures." *Ars Orientalis* 1 (1954).

Lowry, Glenn D., and S. Nemazee. *A Jeweller's Eye: Islamic Art of the Book from the Vever Collection*. Washington, D.C., 1988.

Luschey-Schmeisser, Ingrid. *The Pictorial Tile Cycle of Hesht Behesht*. Rome, 1978.

Maillard, M. *Grottes et monuments d'Asie centrale*. Paris, 1983.

Marchak, Boris. "L'Art de Piandjikent à la lumière des dernières fouilles (1958–68)." *Arts Asiatiques* 23 (1973): 3–40.

Massé, Henri. *Le Livre de Gershasp*. Paris, 1951.

al-Mas'udi. *Kitâb al-Tanbih*. Ed. M. J. de Goeje. Beirut, 1965. Trans. by B. Carra de Vaux as *Le Livre de l'avertissement*. Paris, 1897.

Meisami, Julie S. *Medieval Persian Court Poetry*. Princeton, 1987.

Melikian-Chirvani, A. Souren. "Khwaje Mirak Naqqash." *Journal Asiatique* 276 (1988): 97–146.

———. *Le Roman de Varqa et Golsah. Annales du Musée Guimet*, vol. 22. Paris, 1970.

———. "Le *Shah-name*, la gnose soufie et le pouvoir mongol." *Journal Asiatique* 272 (1981): 249–335.

Meredith-Owens, G. M. "Islamic Illustrated Chronicles." *Journal of Asian History* 5 (1971): 20–34.

Metropolitan Museum of Art. *Pages of Perfection*. New York, 1995.

Minorsky, Vladimir. *Calligraphers and Painters*. Washington, D.C., 1959.

Morag, S., et al. *Studies in Judaism and Islam Presented to S. D. Goitein*. Jerusalem, 1981.

Mostafa, Mohammad. *Miniatures of the School of Behzad*. Baden-Baden and Berlin, 1960.

Omidsalari, M. "Unburdening Firdawsi." *Journal of the American Oriental Society* 116 (1996): 235–42.

Papadopoulo, Alexander. *L'Esthétique de l'art musulman: La Peinture*. Paris, 1972.

Petit Palais. *De Baghdad à Isfahan*. Paris, 1994.

Porter, Yves. "Arts du livre et illustration." In Yann Richard, ed., *Entre l'Iran et l'occident*. Paris, 1989.

———. "Farhad le peintre, à propos des ateliers de peinture de Boukhara à l'époque d'Abd al-'Aziz Khan." *Cahiers d'Asie Centrale* 3–4 (1997): 267–78.

———. *La Forme et le sens, Panch-o Sokhan. Bibliothèque Iranienne*, vol. 44. Teheran, 1995.

———. "Kagaz-e Abri." *Studia Iranica* 17 (1988): 47–55.

———. *Peinture et arts du livre*. Paris and Teheran, 1992.

Prentice, Verna. "A Detached Miniature from the *masnavis* of Khwaju Kermani." *Oriental Art* 27 (1981–82): 60–75.

Pugachenkova, Galina A. *Iz istorii zhivopisi Srednei Azii*. Tashkent, 1984.

Qadi Ahmad. See Minorsky, Vladimir.

Raby, Julian, and Teresa Fitzherbert, eds. *The Court of the Ilkhans, 1290–1340*. Oxford, 1996.

Rice, David S. "The Oldest Illustrated Arabic Manuscript. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 22 (1954): 207–23.

Richard, François. *Catalogue des manuscrits persans de la Bibliothèque Nationale*. Vol. 1. Paris, 1989.

———. *Splendeurs persanes*. Paris, 1997.

Ritter, Helmut. *Das Meer der Seele*. Leyden, 1955.

Robinson, Basil W. *Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*. Oxford, 1958.

———. *Donation Pozzi*. Geneva, 1974.

———. "Painter-Illuminators of 16th-Century Shiraz." *Iran* 17 (1979): 105–8.

———. *Studies in Persian Art*. 2 vols. London, 1993.

Robinson, Basil W., et al. *Islamic Painting in the Keir Collection*. London, 1978.

Rogers, Michael. "Siyah Qalam." *Marg* 41 (1987–88): 21–38.

Rohani, Nasrin. *A Bibliography of Persian Miniature Painting*. Aga Khan Program, Harvard University. Cambridge, 1982.

Rowland, Benjamin. *The Art of Central Asia*. New York, 1974.

Roxburgh, David. "Heinrich Diez and His Eponymous Album." *Muqarnas* 12 (1995): 112–36.

———. *Our Works Point to Us: Album Making, Collecting, and Art (1427–1565)*. Ann Arbor, Mich., 1996.

Rührdanz, Karen. *Orientalische Illustrierte Handschriften*. Berlin, 1984.

Schimmel, Annemarie. *A Two-Colored Brocade*. Chapel Hill, 1992.

Schlumberger, Daniel, et al. *Lashkari Bazar*. 3 vols. Paris, 1963–78.

Schmitz, Barbara. *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*. New York, 1997.

———. *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*. Vol. 1. New York, 1992.

Scottish Arts Council. *Imperial Images in Persian Painting*. Ed. Robert Hillenbrand. Edinburgh, 1977.

Séguy, Marie-Rose. *Le Livre de l'Ascension*. Paris, 1977.

Seyller, John. "The Inspection and Valuation of Manuscripts in the Imperial Mughal Library." *Artibus Asiae* 57 (1997): 243–349.

Shishkin, V. A. *Varahsha*. Moscow, 1963.

Shukurov, S. N. *Shahname i illustratzii*. Moscow, 1983.

Simpson, Marianna Shreve. *Arab and Persian Painting in the Fogg Museum of Art*. Cambridge, 1980.

———. *The Illustrations of an Epic: The Earliest Shahname Manuscripts*. New York, 1979.

———. "Narrative Allusion and Metaphor in the Decoration of Medieval Islamic Objects." In Marianna Shreve Simpson and Herbert L. Kessler, eds., *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. Washington, D.C., 1985.

———. "The Narrative Structure of a Medieval Iranian Beaker." *Ars Orientalis* 12 (1981): 15–24.

———. *Persian Poetry, Painting, and Patronage*. London, 1998.

———. "The Role of Baghdad in the Formation of Persian Painting." In Chahriyar Adle, ed., *Art et société dans le monde iranien*. Paris, 1982.

Simpson, Marianna Shreve, and Massumeh Farhad. *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang*. London, 1997.

Sims, Eleanor. "The European Print Sources of Paintings by Muhammad Zaman." In *Atti del XXIV Congresso de Storia dell'Arte*. Bologna, 1979.

———. "The Garrett Manuscript of the Zafar-Name." Ph.D. diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1973.

———. "Ibrahim-Sultan's Illustrated Zafar-nameh of 839/1436." *Islamic Art* 4 (1990–91): 175–217.

Sims, Eleanor, and Ernst J. Grube, eds. *Islamic Art*. Vol. 1. New York, 1981.

Soucek, Priscilla. "An Illustrated Manuscript of al-

Biruni." In Peter Chelkowski, ed., *The Scholar and the Saint.* New York, 1975.

———. "Ethnic Depictions in Varqah ve Gulshah." In *9 Milletlerarasi Türk Sanatlari Kongressi.* Ankara, 1995.

———. "The Life of the Prophet." In Priscilla Soucek, ed., *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World.* Monograph of the College Art Association. University Park, Pa., 1989.

———. "Nizami on Painters and Paintings." In Richard Ettinghausen, ed., *Islamic Art in the Metropolitan Museum.* New York, 1976.

Soudavar, Abolala. *Arts of the Persian Courts.* New York, 1992.

———. "The Saga of Abu Said Bahadur Khan." In Julian Raby and Teresa Fitzherbert, eds., *The Court of the Ilkhans, 1290–1340.* Oxford, 1996.

Stchoukine, Ivan. "Maulana Shaykh Muhammad, un maître de l'école de Meshed." *Arts Asiatiques* 30 (1974): 3–18.

———. "Notes sur les images de l'école d'Isfahan." *Syria* 48 (1971): 203–12.

———. *Les Peintures des manuscrits de la Khamseh au Topkapi.* Paris, 1977.

———. *Les Peintures des manuscrits de Shah Abbas I à la fin des Safavis.* Paris, 1964.

———. *Les Peintures des manuscrits Safavis de 1502 à 1587.* Paris, 1959.

———. *Les Peintures des manuscrits timourides.* Paris, 1954.

Stchoukine, Ivan, and Fehmi Edhem. *Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de l'Université d'Istanbul.* Paris, 1933.

Stronach, David B., and T. Cuyler Young, Jr. "Three Seljuq Tomb Towers." *Iran* 4 (1966): 1–20.

Sugimura, Toh. *The Encounter of Persia with China.* Senri Ethnological Studies, no. 18. Osaka, 1986.

Swietochowski, Marie L. *Persian Drawings in the Metropolitan Museum of Art.* New York, 1989.

Swietochowski, Marie L., and Stefano Carboni. *Illustrated Poetry and Epic Images, Persian Painting of the 1330s and 1340s.* New York, 1994.

Thackston, Wheeler. *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art.* Aga Khan Program, Harvard University. Cambridge, 1989.

Titley, Nora. "A 14th-Century Nizami Manuscript in Tehran." *Kunst des Orients* 8 (1973): 120–26.

———. *Persian Miniature Painting.* London, 1983.

University of Michigan Museum of Art. *Persian Art before and after the Mongol Conquest.* Ann Arbor, 1959.

Vasilenko, T. "Examen technique des peintures murales de Pendzikent au cours du travail de réclamation." *Arts Asiatiques* 45 (1990): 41–47.

Welch, Anthony. *Artists for the Shah.* New Haven, 1976.

———. *Shah Abbas and the Arts of Isfahan.* New York, 1973.

Welch, Anthony, and S. Cary Welch, Jr. *Art of the Islamic Book.* Ithaca, 1982.

Welch, S. Cary, Jr. *Wonders of the Age.* Cambridge, Mass., 1979.

———, ed. *Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts.* New York, 1976.

Welch, S. Cary, Jr., and Martin B. Dickson. *The Houghton Shahnameh.* 2 vols. Cambridge, Mass., 1981.

Wellecz, Emmy. "An Early al-Sufi Manuscript." *Ars Orientalis* 3 (1959): 1–26.

Wickens, G. M. "The Persian Conception of Artistic Unity in Poetry and Its Implications in Other Fields." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 14 (1952): 239–43.

Wilkinson, Charles K. *Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration.* New York, 1986.

Yaldiz, M. *Archäologie und Kunstgeschichte Chinesisch Zentralasiens.* Leiden, 1987.

Yarshater, Ehsan. "Persian Poetry and Painting." In Arthur Upham Pope, ed., *A Survey of Persian Art,* vol. 14. London, 1967.

———. "Some Common Characteristics of Persian Poetry and Art." *Studia Islamica* 16 (1962): 61–72.

Zander, G. *Travaux de restauration de monuments historiques en Iran.* Rome, 1968

الفهرس

	الصفحة
تـــنويــــه	٧
غالبيتها منمنمات	٩
مـــدخـــل	١١
الفصل الأول :	٢١
شيء من التاريخ	٢١
الفصل الثاني :	٣٩
مصادر وطاقات	٣٩
الآثار	٤٣
المصادر المدونة	٤٩
المخطوطات والمجموعات	٦١
الفصل الثالث :	٦٩
السياق التاريخي والثقافي	٦٩
بلاد الصغد قبل الإسلام	٧٢
العصور الوسطى الإسلامية	٧٩
النصف الثاني من القرن الرابع عشر	١٠١
التيموريون الأوائل	١٠٧
النصف الثاني من القرن الخامس عشر	١٢٠
الصفوريون	١٢٧
من ١٦٣٠ – ١٧٣٠	١٤٦

الصفحة

الفصل الرابع : ١٥١
الأفكار الرئيسة في التصوير الفارسي ١٥١
التاريخ ١٥٧
الدين ١٦٥
الحيوانات ١٧٤
الملحمة ١٨٠
الشعر الغنائي العاطفي ١٩٠
الواقعية ١٩٩
الزخرفة ٢١٢
الفصل الخامس : ٢١٧
نحو علم جمال التصوير الفارسي ٢١٧
القيود ٢٢٦
القيم ٢٤٣
هوامش الكتاب ٢٦٨
ثبت المصادر ٢٧٩

الطبعة الأولى / ٢٠٠٧

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

هذا الكتاب

حسبك أن تذكر فن التصوير الفارسي حتى تتداعى إلى مخيلتك صور المخطوطات الموشاة بالمنمنمات الساحرة، صور دقيقة وتكوينات متشابكة، كل منها مهرجان ألوان. وكل من وقع نظره على منمنمات فارسية بسحرها الآسر وفي هذا الكتاب يقدم مؤرخ الفن الإسلامي «أوليغ چرابر» للقرّاء فن التصوير الفارسي – متحفاً من المنمنمات، تصور أعمالاً من الأدب الفارسي والرسوم الجدارية، والخزفيات الصغيرة ذات غنى بصري يقتضي من المرء إعمال الفكر وإشغال العين ليتمكن المرء من تذوقها، و«چرابر» ينشد من هذا وضع القارئ وسط هذا العالم الزاخر. عالم الحضارة الإسلامية منذ العصور الوسطى حتى الحديثة. يسعى المؤلف عبر فصول هذا الكتاب إلى مساعدتنا على استيعاب فن التصوير بتاريخه وسماته المحددة وما ينتظرنا عند الغوص في أعماقه من المباهج. ويذهب «چرابر» إلى أن هذا الجنس من فن التصوير يقدّم مثالاً رائعاً على طرائق تزويق المخطوطات والكتب عموماً، وكيف برز هذا الذوق العلماني الإيراني في عصور هيمنت فيها الموضوعات الدينية. كذلك يبين «چرابر» أن خصائص الخلفية التاريخية تفسح المجال لبروز سمات محددة طبعت فن التصوير الفارسي؛ ألوان مذهلة وتجريد للمكان، واستدعاءات إيمائية للعواطف، هي في آن معاً، غنائية وملحمية، ولذلك نجد أن خصائص فن التصوير هذا يثير مناخاً فنيّاً فريداً ينتمي إلى الشعر الفارسي من جهة والتصوف الإسلامي من جهة أخرى، ولم يقدّر للفن الغربي، كما يقول «چرابر»، أن يكتشف فن التصوير الفارسي إلا مع مطلع القرن العشرين. وكان «ماتيس» و«كاندينسكي» قد استلهما ما فيه من تكوينات هندسية واستخدما لزاجة الألوان، عندئذ في مزج الألوان فكانا من بين أوائل المحدثين الذين عرَفوا بخصائص فن التصوير الفارسي في أعمالها.

وما زال رواد المتاحف يتلهفون إلى اليوم للاطلاع على هذه الفن[illegible] تركيبات طاغية ونهج غريب في تناول القضايا الكبرى في ا[illegible] بالأعمال الفنيَة.





سعر النسخة داخل القطر ٤٣٥ ل.س في الأقطار العربية مايعادل ٨٧٠ ل.س

٢٠٠٧